

فجر يعقوب

الوجه السابع للنرد

المكتبة السينمائية

4

المكتبة السينمائية 4 الوجه السابع للنرد

الوجه السابع للنرد

الوجه السابع للنرد

تأليف: فجر يعقوب

الناشر : دار كنعان

للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية

جميع الحقوق محفوظة

دمشق – ص.ب 443 هاتف: 2134433 (11 - 963 +)

فاكس: 3314455 – 2134433 (11 - 963 +)

E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الأولى: 2003 / 1000

إخراج: لبنى حمد

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها
على صفحة الشبكة التالية:
http://www.furat.com

فجر يعقوب

الوجه السابع للنرد



إلى سندريلا ولدت في بلاد الشام

وماتت في لندن غريبة ووحيدة ومستفزة مثل غيمة ماطرة.

فجر



رمية النرد العظيم

كنت في الباص المتوجه إلى حلب..

وكنا قد وصلنا إلى معرة النعمان، عندما اتصل بي محمد ملص من موقع التصوير قائلاً: - ستصل إلى أوتيل بارون، عندك حجز باسمك في الغرفة 337 - وأضاف: - انتبه ففي هذا الأوتيل حلت أجاثا كريستي ضيفة على حلب وأهلها.

وومض في خيالي نرد عظيم..

كانت أجاثا كريستي تعرِّف بنفسها أمامي، وتتعرق من شدة خجلها، ووجدتني بدلاً من الخوف أكتب عن النرد محموماً، وأخترع لها غيمة ماطرة اسمها ديمة، ثم وجدتني في الحلم أضيف إلى اختراعي تصوراً عن الستائر الرمادية في غرفة بلا جدران أو نوافذ. وعندما استيقظت حدثتها عن السينما الصافية فما حدثتني. قلت في سري: حتى الوجه السابع للنرد يمكن أن يُرى في قلب الظلام.

وومضت روحي أمامه، ففي باب المقام حيث يصور محمد ملص جزءاً من فيلمه (شمس الأصيل) يقيم العشاق والأولياء معاً في غرفة واحدة، ويختلفون حول حكايات الحرب المرتقبة على العراق، ثم يختلفون على قسمة الغيمة، ويطوحون بالنرد العظيم عالياً في الهواء، حتى ذروة البديهة، وفي اللحظة التي يهل فيها صوت ارتطامه بالأرض، وتدحرجه حتى لحظة سكونه الخالدة، أدرك أن اختراع ديمة هو سبب الفتنة بينهم، لا لعبة الطاولة، إذ

تنعى طقوس المشاهدة الجماعية للسينما.. بالخطأ، فقد انتهت أيام السعادة دفعة واحدة.

أريد أن أرى الرمية في الهواء

وأن ألمس النرد وقلادة روحي من بعيد. أريد أن أداني النوم.. أدانيه ولا أصحو، فالأولياء الكبار يحومون من حول محمد ملص في هذه اللحظات الثقيلة بإحساس واحد لم يتغيّر منذ قرون.. وهذا ما دعا إلى اختراع ديمة، أو الوجه السابع للنرد. نعم هذه هي الأسباب الموجبة ببساطة..!!

فجر يعقوب

2003 / 3 / 15

الوجه الأول

1- السينما الفلسطينية . . حروب الذاكرة الفخرية .

2- مركّبات الأحلام الكريستالية في المنفى .



السينما الفلسطينية

حروب الذاكرة الفخرية

دراما الأيام والفصول تتعاقب وتطول في المنفى الفلسطيني، وهي تقوم منذ الخروج الكبير على (الذاكرة القاصرة)، أي أنها تضيع وتنتثر في الأصقاع دون تسجيل وتوثيق، لكنها تقوم مع ذلك وتظل فخرية بامتياز. وعلى هذا التعاقب نشأت السينما الوثائقية الفلسطينية (ولا نتكلم هنا عن أفلام عربية تحدثت عن القضية الفلسطينية)، وهي سينما متواضعة وفقيرة لم يتح لها أن تتعدى رغبة توثيق ما هو ناجز على الأرض بحكم الأوضاع المقيمة، ولم تستند في شيء إلى ملحمية تلك الأيام والفصول التي حددت ملامح هذا المنفى، بل إنها لم تلامسها، وظلت مفرغة من حسّ الإلهام الذي ينفخ في هذا النوع من السينما.

أما دراما الفكرة العارمة وهي حسيرة، ولكنها ممتلئة، فإنها تطل من الأرض المحتلة. وما هو مثير ولافت فيها هو ولادة سينما روائية بنكهة وأصالة في اتكائها على أسانيد تمثيلية صافية. من هنا نجد أنفسنا ننطلق إلى ما هو مؤنث في الأساس: سينما فلسطينية توثيقية في المنفى، أو في بلدان الشتات، التي لم تشكل مرجعية في مطلق الأحوال لهذه السينما، أي أنها لم تؤسس لـ«السينماتيك» الفلسطيني المطلوب الذي طالما تشرذم مع توزع فصائل م. ت. ف على أكثر من عاصمة وأكثر من بلد. وثمة سينما روائية لها نكهة الوطن المُشتهى، بدأت تتعزز مع خطوات أسماء مثل (ميشيل خليفي، رشيد مشهراوي، إيليا سليمان)، وكما أسلفنا، فالمثير يظل مثيراً،

لكنه يبقى قاصراً إن لم تتعزز مسيرة التوثيق والروي، لا بهدف السياحة في المخيمات ومقابر الشهداء، أو بين أطلال الخروج، بل لتصبح علامة عارمة على تقديس الذاكرة الفلسطينية المتقدة والمتأججة بما هو حيوي ومقيم على أرض المنفى الصلبة والرخوة في آن، ولا يحتاج في واقع الأمر إلا إلى عين مدربة لـ(تكشف عن هذا الذي يظل بحاجة إلى الكشف)، فالمخبوء لا يجب أن يظل مخبوءاً إلى الأبد، إذ أن الانتهاك في مثل هذه الحالة ضروري ومقدس.

هذا بالنسبة للتعاقب في دراما الأيام والفصول التي يعيشها الشعب الفلسطيني منذ توزعه في بلدان الشتات، أما الاتكاء على الأسانيد التمثيلية في الوطن المحتل، فسيظل ناقصاً إن لم تلتفت العين الداخلية إلى ميزانسينات اللعبة السينمائية المحمومة، فلا تظل أسيرة النداءات المسرحية الذاهلة كما في بعض الأفلام التي تردنا، والحق أن مصدر التشويش هو العدو نفسه الذي يفرض حصاراً دائماً على المكان والزمان الفلسطينيين، لكن تحرر الحس السينمائي من هذا التشويش والتبطّن، هو تحرر في نفس الوقت من العدو ذاته.



نعود إلى تزيين (الذاكرة القاصرة) بأجراس الحلم والبقاء، بهدف إشعال وترسيم السينما الخالصة، على غرار السينمات العربية الأخرى، لكن المسألة هنا تبدو بغاية الصعوبة ووعرة وقاسية، فالمؤسسات الفلسطينية بدأت تتربى في الداخل، وباتت المسألة في الخارج أشد تعقيداً من ذي قبل، لكن هذا لا يمنع التلفزيون الفلسطيني الوليد حديثاً من أن يقوم بالمغامرة كي لا تضيع الطاسة، وتضيع معها الذاكرة الكاملة عن الأيام والليالي والفصول. ولا يظنن أحد أن فيلماً فرنسياً أو بريطانياً متعاطفاً مع القضية الفلسطينية، وعلى أهمية هذا الفيلم، سواء أكان صاحبه جان لوك غودار أو

انطوانيتا كاجيا، سوف يسد هذه الثغرة، أو يرمم تيجان الذاكرة، فهذه وظيفة السينمائيين الفلسطينيين بالدرجة الأولى، فهم أدرى بدرجة حرارة البيت سواء أكان صفيحه من التنك أم من الإسمنت والخشب..؟!

يسوق المرء هذه المقدمة، وهو شاهد من قريب على جنازة إبراهيم الشيخ خليل. نعم ودعنا رجلاً بهذا الاسم في مخيم اليرموك بالقرب من دمشق. وقد يبدو هذا الأمر عادياً، فمن منا لم يودع عزيزاً أو رفيقاً أو صاحباً؟! لكن إبراهيم الشيخ خليل هو رفيق الشيخ المجاهد عز الدين القسام، لا بل إنه آخر القساميين، وهذا مؤلم، فلقد مرَّ (أبو إسعاف) من أحابيل هذه الدنيا الفانية دون توثيق، أي أن الذاكرة ظلت متموّتة وكأنما لم تلحظه أو تحدد مكانه وعنوانه. مضى الرجل وأصبح بجوار ربه، وأضعنا نحن من حوله ذاكرة قرن كامل، ذاكرة تشرشت معه، منذ رفقته للقسام وحتى مشاركته في ثورة رشيد عالي الكيلاني في العراق، وثورة محمد الأشمر في سورية. ابتعدت بنا الذاكرة رويداً رويداً ولم تقم السينما الفلسطينية بدورها حتى هذه اللحظة، وهي ينبغي أن تضطلع بدورها إن كان ثمة بزوغ حقيقي لفجر الاستقلال، فالسينما سواء كانت عبر مؤسسة أو مجلس هي خير مَعْلَمٍ في بناء المجتمع المدني والديمقراطية الحقّة.

مضى نصف قرن على الخروج الكبير، وتناقص عدد الأحياء الذين خرجوا من فلسطين، ومعهم جذور الذاكرة، أما القسم الأكبر، فقد خرج وهو صغير السن وبالكاد يذكر شيئاً عن أماكن اللعب والمراهقة، ودّعنا ونودّع وسنودّع.. وهذا من جور ذاكرة الأحياء على الموتى، أن نقف وتنوس بنا الأيام وتلهو بمعزل عن الكشف والتوثيق و.. التسامح..!.



لم تكن سينما وثائقية وهذه مأساة، فلطالما تواجدت في المنفى أقسام للسينما أنشأتها الفصائل الفلسطينية المختلفة، وهي أقسام «تجميلية»

إعلامية، لم تأخذ على محمل الجد مهمة تطوير كوادر سينمائية حقيقية، بل ظلت أسيرة بعض المصورين الهواة الذين كانوا يصورون نشاطات هذه الفصائل واحتفالاتها بالانطلاقات والأعياد، ولم يسجل لأي فصيل منها فضل فيلم كامل (مع استثناء مغامرة الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين بفيلم عائد إلى حيفا للعراقي قاسم حول).

مع تعمق أزمة هذه الفصائل البنيوية ويباس مصادر تمويلها الأساسية تلاشت هذه الأقسام التجميلية، حتى أن أحداً فيها لا يذكر شيئاً عن آلة عرض أو كاميرا سينمائية أو حتى جدار للعرض من دون شاشة.. وكانت كل هذه التقنيات قد توفرت (أيام اللولو) كما يقال.



هل نسلم قيادَ الحديث لمتحف التسامح اليهودي؟

تم تشييد هذا المتحف في الذاكرة بالدرجة الأولى، لمنحه شرعية الأسطورة، قبل أن يجد الغول السينمائي الأمريكي ستيفن سبيلبرغ مكاناً مضارعاً لتهويل وتضخيم ذائقة هذه الذاكرة المفتوحة على الأسطرة دون نهايات.. وما من داعٍ لتحديد مكان المتحف، لكن بوسعنا أن نذكّر قليلاً بسبيلبرغ نفسه، الذي تحوّل إلى حكيم يهودي يضارع سليماناً في حكمته منذ تصويره «قائمة شندلر»، وربما منذ عمله على مشروع تخرجه «إمبلّين»، فقد وعد في حال نجاحه في حياته المهنية أن يرعى المواهب الشابة، وأصبح فيما بعد مكتشفاً لمخرجين كبار مثل: كريس كالميس، روبرت زيمكس، جو دانتي. وظل سبيلبرغ يوزع بركاته ويعمل على رعاية هذه الذاكرة دون هوادة، ففي قائمة شندلر نراه يستعيد يهوديته الضائعة على حد تعبيره. وهو الفيلم الذي أمّن له عتاة الإرهاب والحاخامات اليهود أضخم دعاية في الأوساط السينمائية العالمية، قبل أن تروّج له أي صحيفة في العالم. وللحق لم يحظ فيلم بمثل هذه الضخامة في الترويج، أفلم

يتساءل الحاخامات ذوي الشعور المتهدلة واللحى الكثيفة بخبث عن السبب الذي يدعو سبيلبرغ لتصوير فيلمه بالأسود والأبيض؟! مجرد هكذا تساؤل كان كافياً لوضع سبيلبرغ الغامض، المشكوك بأمره، موضع «شبهات» الصحافة المتعاطفة مع اليهود مدة ثلاث سنوات، وهذه كانت فترة كافية ليصبح الفيلم ومخرجه على كل لسان، وما إن تداول هؤلاء الحاخامات فيما بينهم إمكانية تحليل أو تحريم تصوير الفيلم في معتقلات أوشيفتز حتى بقي سبيلبرغ ومعه شندلر عامين إضافيين وهما يتصدران قوائم الأخبار المثيرة في العالم كله.

ويعود سبيلبرغ الآن إلى الذاكرة اليهودية «ذاكرة التسامح»، فيقوم منذ العام 1996 بمساعدة 80 خبيراً وفنياً بتوثيق وتسجيل حياة 300 ألف يهودي بقوا على قيد الحياة، يقال إنهم نجوا من المحارق النازية، وترك لنا هذا (الغول) السينمائي موسيقى الفيلم التصويرية (الملهمة) لتتسلل إلى بعض البرامج التلفزيونية العربية، كأن بها تخرق عظام ضحايانا ببرودة قاصفة وفاجعة، وتسألنا نحن عن سن الذهب الذي اقتلع من نيرة هذا اليهودي أو ذاك، إبان حرب الشيطان على العالم، وليس على اليهود وحدهم.!!



ودّعنا بالأمس آخر القساميين، وبقي في حوزتنا، أو بين ظهرانينا، بعض الأحياء الناجين من المجازر، مثل أحياء مجزرة قرية الطنطورة عام 1948، وهم متوفرون حتى هذه اللحظة، وحتى لا تبقى الذاكرة بهذا المعنى (اجترارية) فهي المجزرة التي أعلن عنها اليهود أنفسهم قبل حوالي العام. ولم نسمع بأن جهة فلسطينية استفسرتهم أو تنوي العمل على توثيق أخبارهم، مع أن معظمهم يقيم في مخيمات اللجوء في سورية، وهم ليسوا بحاجة إلى إذن كي يتم توثيق أخبار المجزرة عن ألسنتهم كما عاشوا وعايشوا دقائقها المرعبة.. وهم الآن يعيشون القنوط بعينه.

الدراما موجودة لمن يقصدهم. يكفي أن يتوقف المرء قليلاً ويدقق ويتأمل في أيامهم ولياليهم وفصول حيواتهم، حتى يكتشف أن الشاشة هنا ليست مسرحاً للأحداث، بل عين سحرية ناشطة، عين جاذبة تصل الداخل بالخارج في وفرة قائمة على الذاكرة الكاملة المشتهاة، كي تظل العهدة السينمائية قائمة.



يروي لنا القادمون من فلسطين، أن السيدة الفلسطينية أم أحمد القبلاوي المقيمة في رأس العين - جنوب صفورية - منعت من بناء بيتها على أرضها بأمر من الحاكم العسكري. منعت من بنائه بالطول أو بالعرض، ومنعت من إعلاء طوابقه أو توسيعه، فما كان منها إلا أن حفرت الأرض تحت بيتها وأسكنت أولادها في جحورها، وقالت لأحفادها إن العدو لا يزال يقيم متاريسه في الخارج، وإن الحرب قادمة لا ريب في ذلك. هذا يسمونه في عالم السينما under-ground أم أحمد القبلاوي، وهذه بحق دراما تعويضية هائلة عن كل ما يمكن أن تقوله التلفزيونات العربية، إن كان لديها ما تقوله في هذا الشأن، حتى وهي تقتبس في بعض دراماتها فكرة المخرج البوسني إمير كوستاريتسا عن الـ under-ground.

على أية حال هذه مهمة السينمائيين الفلسطينيين الذين باتوا يستندون إلى شرعة مرجعية المكان، وهذا كما قلنا مثير، فأن تهل علينا أولى الأفلام الروائية من فلسطين، وليس من المنفى، فإن هذا مؤشر استباقي على بداية بزوغ فجر الاستقلال المتوج الآن بانتفاضة الأقصى، رغم أن هذه السينما بأفلامها القليلة تظل مقصّرة، فهي مثل (الرادار) بطل فيلم رشيد مشهراوي «حتى إشعار آخر» لم يلتقط أدق الأسرار التي يتوجب على الرادار أن يلتقطها، بل اكتفى حيناً ببعض الأسرار العادية

بسبب الحصار الذي يضيق به المكان الفلسطيني، فيشوش على تلك المرجعية بعض الشيء، وفي هذا بعض المرحى لمشهراوي النبيل.



هكذا تقودنا وثائق الاستعلام عن الروح الفلسطينية الفائرة إلى العجوز الفلسطينية المقيمة في مخيم بالقرب من دمشق (أم عزيز / 80 عاماً)، وهي عجوز أميّة بالكاد تفك حرفاً بغية قراءته، ولكنها تنطق بأربع لغات (التركية – العربية – العبرية – الإنجليزية)، وما إن يمازحها المرء بالقول أن التلفزيون البريطاني BBC ينوي تسجيل فيلم وثائقي عنها شريطة أن تتحدث إليه باللغة الإنجليزية فقط حتى تمازحه بلغة أهل شكسبير قائلة: How much money؟. مع تقديسنا لهذه الروح، هل يقيناً يظل على الناجين والأحياء البقاء عرضة للكاميرات الأجنبية، فيما نحن ننهل من جاهليتنا بقصدية الدراما، مع أن مخرجي الأفلام الوثائقية الكبار أقاموا من ترنيمة السكون لوحده تراجيديا كونية خالصة. ألم يتساءل روبرت فلاهرتي يوماً عن أن طبيعة كندة الصامتة كانت سبب أفلامه العظيمة، فهي تراجيديا في الجغرافيا. ونحن لا نبحث عن «سن الذهب» بقصد التعويض، أو نهرف بالحديث عن متحف تسامح وتوطين، بل يجب أن نعمل دون تعب أو كلل على توثيق حياة كل فلسطيني أضاع فردة حذاء في فلسطين قبل عام 1948.

وهذه هي دورة الدراما الفلسطينية الموجودة في تعاقب الأيام والليالي والفصول بحسب ذاكرة سينمائية فخرية بامتياز.. أقله حتى الآن..!!!



مركبات الأحلام الكريستالية في المنفى

مع مي مصري سوف نطل في أحلام المنفى على زقاق ضيق في شاتيلا، ونتابع «منى» -14 عاماً- ابنة المخيم التي لا تريد في أحلامها أن تصبح فراشة -بعكس مخرجة الفيلم- لأن الناس كثيراً ما يضعونها بين دفتي كتاب بهدف تجفيف قدرتها على الطيران، وهي لا تريد أن تسجن في كتاب للجميع، حتى لا تنسى مراهقتها وهي تدق على الأبواب، ولكنها تحلم بأن تكون عصفوراً ليطير باتجاه فلسطين.

«منى» لا تفارق مراهقتها مع مجايليها الذين بات بوسعهم -ربما للمرة الأولى- الحديث عن الحب والرسائل الغرامية وانتفاضة الأقصى، بعد أن اكتشفوا لذة الماموث الكوني (الانترنت) الذي قاد في واحدة من حسناته إلى الجمع بين أطفال مخيم شاتيلا في لبنان، وأطفال مخيم الدهيشة في فلسطين.

أطفال المخيمين «الكبار» لا يكشفون في تعارفهم عن حياد إنساني وهم يرقصون ويتبادلون رسائل العشق فيما بينهم، فهم يصفقون له بشيء من الهمهمة الغامضة والبراءة النموذجية المكلفة، وهي تصبح أشد قسوة من لحظات الاعتقال الحقيقية التي تمت مؤخراً بحق 600 من أهل مخيم الدهيشة، وتبين أن «معتصم وأحمد» اللذين شاركا في الفيلم بأحلامهما، ومن ثم شاركا في الانتفاضة اعتقلا مع المعتقلين الآخرين، وهو الأمر الذي أطلق الفيلم في سماوات كثيرة (الفيلم عرض

في 12 محطة تلفزيونية في الولايات المتحدة. كما عرض في إيطاليا وفرنسا وبريطانيا).

في منتصف الأحلام تتركز براعة الأطفال الفلسطينيين وهم يسهمون في تلوينها عبر الانترنت ذلك أن المصادفة تجمع «منى» إلى «منار» ابنة الدهيشة بعد معايشة كلفت المخرجة ثلاث سنوات حتى انقدحت شرارة الإلهام في الفيلم التسجيلي -تلك الشرارة التي طالما تحدث عنها عبقري التوثيق الكبير «فلاهرتي». وفي اللحظة التي تحرر فيها الجنوب اللبناني استدعى السياج تدخلاً هادياً من قبل المخرجة ميّ مصري التي تحولت إلى ساعي بريد بين أطفال المخيمين بهدف جمعهم عند الأسلاك الشائكة «المبهجة» لهواة النوع، فأثناء اللقاء وتشابك الأيدي والأصابع و«سرقة» تراب فلسطين التاريخي ونقله إلى مخيمات لبنان للذكرى، وكعادة التوتر الذي ينشأ من وجود الغريب يقوم الاحتكاك الأبدي ويسقط شهيد غير منتظر من جموع شاتيلا «حسن حسنين».

حادثة مخيفة ومؤرقة لكنها لا تمنع من تدفق أحلام المراهقين الفلسطينيين، وكأنهم يصرخون: العشق أو الموت.. أفضل طريقة لتعلم الانتصار في هذه المعركة الفاصلة. مراهقون يقيمون طقوسهم من خارج مدارات الحياة، فأحد هؤلاء الأطفال الناشطين في العشق يمد بجسده من بين الأسلاك ويحس بنصفه الموجود في فلسطين يتطهر، فيما النصف الآخر لا يزال يعاني من نجاسة مبهمة (.. ..).

ميّ مصري تؤكد في هذا الفيلم معنى سينما الحياة ذاتها دون أن تتدخل بحسّها الملهم في اندحارها التدريجي، فهذا النوع المقلق يتحرر من كل الوسطاء بين الحياة والشاشة: البنية المركبة للمشهد. الصراع المزيف والهش. الديكورات. النجوم المغرورين. البنى الدلالية للّغة السينمائية، والإشارات المتطرفة المنبعثة منها أحياناً. أطفال المنفى يغادرون الفخاخ دون أحلام وسترات واقية من بغضاء كادرات لا أعماق فيها. والأبطال هم أولئك الذين لا

يزعجهم موت آبائهم في مجازر صبرا وشاتيلا وفي حروب المخيمات، أو سجنهم واغتيالهم في سياق مفعولية انتفاضة الأقصى، حتى أن مخيم الدهيشة الجديد لم يعد هو المخيم الذي رأيناه في الفيلم، فإسرائيل قد أتت بتدميرها المنظم له على ثلثه أو أكثر قليلاً. والديكور يظل في حالة التناذر القصوى هو ذلك البعد الإنساني غير المحايد والغريب في علاقته بمراهقين مأخوذين بترشيح أنفسهم للحب الفاشل، ولتبادل الحبيبات من بعد إجراء القرعة عليهن.. وكذا بترشيح أنفسهم للموت، وهذا هو المهم من تجمع الفراشات في قاع إناء الحلم المكتسب. والسؤال الذي يتبادر حقاً إلى الذهن من بعد انتهاء العرض.. هل كان الفيلم خيالياً أم حقيقة؟!

إن الانحياز للفرح الإنساني قد يشكل الحقيقة الوحيدة فيه، فكل الوسائط التقنية الدرامية تصبح في مهب الريح، لأنها معاقة نفسانياً وبالكامل. وسينما ميّ مصري بهذا المعنى سينما الحقيقة، فهي لا تحمل إطاراً تجميلياً، لأنها فلسفة المخيم الفلسطيني المنتصر على ذاكرة عقارية ربوية. وهي اصطلاح ثقة متداول مع فقه اللغة والحياة والضمير. والمخرجة لا تخفي عنا الأحلام المكهربة ولا تفصح عنها حتى يجد هؤلاء الأطفال فردانيتهم في رفضهم للتدخل الإيجابي من قبلها في «حيادها» وطموحها بأن تصبح الوسيط الوحيد فيما بينهم أولاً، وفيما بيننا وبينهم ثانياً.

كاميرا ميّ مصري.. كانت خفية تماماً لولا ظهور حقل الصبار على شاشة DVD كريستالية.. وهذا ما يعرفه الفلسطينيون من مركّب الأحلام في هذا الحقل الكبير.

المنام الملون : الحلم على رؤوس الأصابع المدببة

تبدو الأحلام في «منام» محمد ملص ملونة وعلى شيء من المكر والمراوغة، ذلك إنها لا تخص الفيلم وحده بل تجيء على هيئة سيناريو عمر طويل لفيلم قد لا ينتهي. فباستثناء فيلم التخرج (كل شيء في مكانه، وكل

شيء على ما يرام سيدي الضابط) الذي يجيء في غمرته مقارباً لأضغاث الأحلام التي تهل مع نكسة حزيران 1967، فإن أفلامه التالية (حلم مدينة صغيرة – أحلام المدينة – المنام – الليل) تفتح خيالات الأحلام دفعة واحدة على الظلال الليلية التي ما فتأ ملص يراود بها المتفرج الذكي بالالتفاف والمناورة على الدوائر السردية والبصرية المتشكلة في قاع هامد وواهن لا تنصب فيه الفخاخ بغية اصطياد الأحلام الملونة. والمنام الفلسطيني بهذا المعنى مدون في العواطف المنشورة على جدران المخيمات، حتى لكأنه يوقع ما بينه وبين المنام الأصلي بالشعر اليومي الهامشي ذي الرؤوس المدببة، مع أن الكثير من الليالي لا تحوي ضفيرة حلم أو منام.. وهذا هو مفتاح فيلم (المنام) الملغّز والمفتوح على الصمت.

ذبح العجول في الفيلم ربما يغدو المشهد الواقعي الوحيد فيه، والسرعة في إنشاء نصل السكينين يحوله إلى حلم مفتوح أيضاً على الفتية والكهول والعجائز. هكذا يبدأ الفيلم بسماء تمطر آيات قرآنية، وعندما تسأل صاحبة الحلم عن كناية ما رأت فيما يرى النائم، قيل لها: – لقد انتصرنا.. أبهذه السرعة؟ – من المسؤول عن حلم يشفّ على ذاكرة قيض لها أن تمحى على عجل؟!!

تدور كاميرا ملص المحمولة في أزقة صبرا وشاتيلا من قبيل توقيت المذبحة (الفيلم صور عامي 1980 – 1981) كأنها تتلصص على المصائر المعلقة بين النجوم وعلى سطوح البواخر المركونة قبالة شواطئ صور، وهي تفتش بخفر بصري على أصحاب المنامات المبعثرة من دون استئذان. وفي هذا الدوران المصحوب بعواصف الآهات الحبيسة تنطوي المنامات بالمريلات البيضاء على معاينة جوانية لفلسطين بوصفها تعويذة سردية للأحلام المواربة والخجولة.. والغامضة.

في الواقع الرمزي الذي تنسرد فيه الأحلام على هيئة كثبان لغوي – فوتوغرافي حتى لتبدو كأنها سلسلة معدنية من أسماء المدن

الفلسطينية الموجزة في مخيمات تتحسس الفجيعة دوماً، ولا تتكر مخيلة الوجود على أحد، حتى يصبح ركض الفتى هرباً من طائرة إسرائيلية باتجاه وادٍ يغص بالجثث من كل نوع وهو مصاب بطلقة من عيار 800 مم، ركضاً جمالياً باتجاه السيرة الجماعية المشتهاة، وكأن الفتى حجرٌ وهو يتحكم بمسار الحلم ويقصه على المخرج، حتى تتبدد الشكوك بخصوص ما إذا كان المنام الواقعي محض قصيدة من الخرز الملون، فما من أثر لنقطة دم واحدة فيه..!!

ثمة شهداء يدفعون سيارة جريح من الخلف كان يقف أمام بورتريه لغيفارا، وهو بورتريه غير عادي، كأنه أُعد خصيصاً للفيلم، ذلك إن عيناه تقدحان شرراً على غير عادتهما، وقد اختفت تلك المسحة الرومانسية عنه، فيبدو الحالم هو من يقبع في الصورة وليس هو من يقف أمامها، فهي تمتصه حدّ التذويب والغياب النهائي.

وفي الإعلان التلفزيوني الوحيد الذي يبث على شاشة تعود ملكيتها لعائلة فلسطينية، ثمة مضيفات لبنانيات يبحثن عن الزبون المفقود، ليسألن ويسمعن الجواب وفي مستهله الربح السهل. وهذا الإعلان يظل فسحة منذرة بقرب الهبوب التلفزيوني وهو يعكر صمت المرشحين للموت المستقبلي، ويرسم الدوائر الغامضة أمام العائلة المطلة على الحلم.. وكأن وسائل الاتصال الجماعية تقوم بتشرب أحلام هذه العائلة مثل كأس غاشية ومستحكمة بأمسيات أهل (المنام) حتى في لحظات تتحول فيها إلى يقين مستغرق ومراوغ مثل المنتج التجاري المعلن عنه وهو يتحول تدريجياً بدوره إلى هجاء مرير للأحلام، فما من أحد يعرف مصير شخوص هذا الفيلم.. أو ما من أحد يريد أن يعرف، وما يبقى في الواقع ليس إلا مجرد ارتياب فائض عن حاجة المتفرجين المجهولين أنفسهم.. وربما هذا هو مقصد المنام، أو الحلم على رؤوس الأصابع المدببة..!!

جينيه في شاتيلا : السينما في كتاب الجحيم

مع فيلم «جينيه في شاتيلا» يبدو الأمر مختلفاً تماماً، فهو يصور كل تلك العناصر النفسانية التي تصطرع بحذق في داخل جان جينيه نفسه بوصفه قديساً وشاعراً منبوذاً يفسد المسار الطبيعي للّغة والكلمات.. والرموز الأدبية.

إنه السينما في كتاب، وهذا رأي خاص بمخرج الفيلم السويسري ريشار دندو، فالكتاب في هذه الحالة قد لا يفتح صفحاته أبداً، ويجيء الراوي على ذكورة الحبال الصوتية التي يلهج بها في تعبيراته الأدبية المستقاة من أسير عاشق وأربع ساعات في شاتيلا، مشوشاً ومتناقضاً أمام ارتباك نجمة هذه الديكودراما -الممثلة الجزائرية مونيا الراوي- التي لا نعرف سبباً واحداً لاختيارها راوية مؤنثة تتداعى أمام ما يفترض إنه صوت جان جينيه نفسه.

يبدأ الفيلم عند قبر جينيه (توفي عام 1986) في منطقة العرائش بمراكش على السواحل المغربية المطلة على المحيط الأطلسي. وهو القبر المنبسط الذي يمجد كل تلك العناصر الأدبية التي لازمت جينيه في رحلته الطويلة، حتى لكأنه يؤكد انبهاره بمرتبة المنبوذ والمشرد في الجحيم.

مونيا الراوي التي تقرأ نصوصاً من أسير عاشق عن العائلة التي لم يعرف لها جينيه مذاقاً (ولد وعاش لقيطاً في إصلاحية) ينتهي بها المطاف أو تقودها قدماها إلى شاتيلا، نفس المخيم الذي انقاد إليه جينيه في الساعات التي تلت المجزرة، وهو ذات الاتجاه المظلم الذي قرر أن يذهب إليه مطأطئ الرأس بهدف استثمار نقائض الجمال في عالم الموت والقتل وتقطيع الأوصال بالبلطات والفؤوس.

في شاتيلا تصمت مونيا، فما من تقنية للكلام، وتذهب وراء آثار المنبوذ الباقية في الشوارع وأمام البيوت وستائر النوافذ. هنا جثة العجوز ملقى بجانب عكاز زائد على المشهد، وما من مصور مهما بلغت حرفته

(يستطيع أن يلتقط صورة شمسية للذباب، أو لرائحة الموت). وحدها كلمات جينيه (المعسولة) هي من تقوم بهذا الفعل في هذا الخلاء المفتوح على مفردتين عملاقتين (الحب والموت)، ذلك إن المؤلف الأدبي لا يستطيع أن يتخلص من تلك النظرة اللامرئية عن شكل الجلاد، بعكس المؤلف البصري الذي يراه ولا يراه في آن.

وأما ما هو مثير في رحلة جينيه الأدبية، فيأتي كشفه المؤلم عن أن إسرائيل لا تقتل الرجال فقط، بل تقتل الموتى، وتمسح شاتيلا، فهي ليست غائبة عن المضاربة العقارية بالمساحات المعدة للبيع بخمسة ملايين فرنك فرنسي للمتر المربع النظيف من الأحياء والموتى على حدٍ سواء، وهذا ما تهجس به أم محمد عن الذاكرة العقارية النشطة، فهي قد فقدت أولادها، وقامت بدفنهم في بهو البيت، وإذا ما حدث «التنظيف» يوماً ما، فإنها ستنبش القبور وتحمل عظام الأولاد في كيس وتمضي بها إلى التيه إن لم يكن إلى فلسطين.

هذه الذاكرة الربوية بفعل المكان لا تلبث تتأرجح في فيلم ريشار دندو، فالمقبرة الجماعية لضحايا المجزرة تحوّلت إلى ملعب كرة قدم، وما من أثر للشهداء، فالتأكيد على وجود جمال خاص بالأطفال -كما يذهب النص الأدبي- إنما يجيء في تكسيرهم لأطر هذه الذاكرة الملعونة: فالأحلام بحسب الوصفة السينمائية لا تجيء إلا عندما يبنى الملعب، فيما تعلن عظام الشهداء عن انحيازها لهذا الفريق أو ذاك.. وهذا هو مستوى الجمالية التي يقوم بها الأطفال وهم يؤسسون للمونديال الفلسطيني الغريب.

تمضي مونيا إلى ما تبقى من غابات عجلون في الأردن بحثاً عن أنفاس المنبوذ وقهوة أم حمزة الصباحية، هذا المنبوذ الذي لا يغسل دمه من الأقمار، وهي تراه خيالاً فائضاً عن الحاجة يتساوى مع فدائيين يحلمون ربما بالفتيات -حتى أنه رأى- كل واحد منهم وهو يرسم الفتاة الملتصقة به.. بحركات وإشارات وضحكات مستمتعة. وهي هنا -مونيا- بوصفها راوية

مؤنثة تضع أنفاسها على كل تلك الرقى السحرية التي خلفها جينيه في نصوصه، وهو يلامس بأصابعه كل فدائي يعبر نهر الأردن ولا يعود.

وفي الفيلم – الكتاب إن الأرض ليست ورقة كتابة، فجغرافيتها لا تسمح بذلك، وهذا يستوجب من جينيه أن يضع عنواناً فرعياً لرحلته مثل (حلم ليلة صيف) كما يقترح هو طبعاً في النص، ذلك إن الفيلم يستحق بهذا المعنى المشاهدة مرتين.. مرة كناية عن المنبوذ الأدبي، ومرة لتخليص السينما التي جاء بها ريشار دندو في كتابه البصري من حلم الصيف الخفيف، ذلك إن إحدى بطلات الفيلم شاهدت مخ شقيقتها الصغرى يسيل في أوبريت الحلم «الكوني»، فنادت على أخواتها.. وإن..!!

الوجه الثاني

1- أنا أميركا . . اللذيذة .

2- أستيريكس وأوبيليكس في مواجهة القيصر الأمريكي .

3- سماء بحجم فستان مونيكا الأزرق .

4- كوبولا والبوسني اليتيم .

5- سبيلبرغ . . أو الديناصور المستنير .



أنا أميركا . . اللذيذة

هكذا بدت النهاية سعيدة وكرنفالية ومتلفزة.. احتفل الأمريكيون بإزالة آخر الأنقاض النيويوركية التي تسببت بها هجمات 11 أيلول 2001، وأطلق رجال الإطفاء دوي صفاراتهم، وتذكر المحتفلون موتاهم على عجل، وهم ينقلون أقدامهم إلى المستقبل دفعة واحدة. فناطحات السحاب الملونة لا تعود تنتمي إلى زمن الأحداث في حال الأمريكيين (السعداء).. وها هي اليوم «الاحتفالات» قائمة بالذكرى السنوية الأولى للكارثة.

الاحتفال غريب كما هي أميركا غريبة، والأمريكيون يسبحون في بحار المتعة بعد كل حادثة مدمرة أو عاصفة، حتى أنهم لا يزورون موتاهم إلا من باب الشعور بالإثم والسعادة الغامرة. هكذا هم يعبرون عن «عقدة الذنب» في احتفال مهيب.

ولكن الواضح من بعد الإعلان عن الانتهاء من رفع آخر حجر أن هستيريا ناطحات السحاب قد انتقلت إلى كثير من الدول جنوب شرقي آسيا، ففي الأخبار أن دولاً مثل تايوان وهونغ كونغ وسنغافورة أقبلت على بناء ناطحات السحاب بمختلف الأشكال الدائرية والمكعبة والمستطيلة إلخ.. وهذه الهستيريا تنتمي إلى فخامة أميركا اللذيذة، الفخامة التي لا تقف عند حدود والتي ليس لها حدود، فتبدو معها القشعريرة الكونية الخاصة بالعالم من بعد الأحداث الدامية نوعاً من عقد الذنب الباهرة.. والعقارية، حتى يبدو الذهول والتسمر أمام شاشات التلفزيون احتفالاً مغناطيسياً في نيل درجة من درجات الرعب العلمية الكبرى.

أميركا لا تقف عند حافة الثبات، فهي تتبدل وتتغير كما في دراماتها. فالبطل الخارق توقف قلبه موقتاً مع انهيار الفخامة المطلة من أعلى، والضحايا لم يعد لهم أي وجود، إلا في الذكرى البائتة ومن دون سلسلة الماضي المأهول. وهوليوود لا تبدو مع هذا الانهيار إنها تريد الانتقام لنفسها من هذه الفخاخ المنصوبة في طريقها إلا بالاحتفالات الكرنفالية والمواكب الساهرة التي لم تكن موجودة في يوم من الأيام.

وعلى قارعة الطريق الأميركية الواسعة، يروي فيدريكو فيلليني في ذكرياته الساخنة عن هذا البلد الأميركي (الغريب الأطوار) أنه في زيارة له لكاليفورنيا بهدف دراسة بعض المشاريع السينمائية، طلب كمخرج كبير آت من القارة العتيقة وابن بار للبانثيون (هيكل الآلهة) والكوليسيوم (مدرج روما القديم) – أن تتم دراسة هذه المشاريع الإبداعية في مبنى قديم، (فالإلهام لا يوافيه في ناطحات السحاب الحديثة). وأخذه مضيفوه الأمريكيون إلى مكتب بدا له جديداً. فقالوا له: «إنه مبنى قديم، فقد تم بناؤه منذ خمس سنوات..!!».

وفيلليني الذي يكره ناطحات السحاب لا يطلب في أميركا زيارة أي أثر قديم كان زاره في مرات سابقة. فمن المرجح أنه تم تفريغه من الهواء وأزيل بهدف بناء محطة بنزين. وربما تكشف هذه (الأنا الفيللينية) معنى الاحتفال الكرنفالي المتلفز، بالانتهاء من رفع أنقاض برجي مركز التجارة العالمي.. اللذين لم يهدما على ما يبدو إلا في الذاكرة الفخمة.. واللذيذة (ففي أميركا يمكنك أن تفعل أي شيء، وأن تكون أي شيء.. حتى يصيبك وهم القوة بالشلل)!!

في أميركا يصبح التلفزيون.. بطلاً.

أستيريكس وأوبيليكس
في مواجهة القيصر الأميركي . .!!

«شركة أمريكية تعرض بيع لحوم بشرية على الانترنيت.. والزبائن كما أورد الخبر في معظمهم من نجوم السينما..».

هي إذن خرافة واقعية «برغم الاقتضاب» تسري مع الحملان المسؤولة عن الهانيبالية المتعددة الأوجه عبر فذلكة الصمت وفلسفته أولاً، وهي ثقافة على مستوى كوني آخراً، فليس مستغرباً بعد الآن أن ينتشر في تايوان هوس بيع الأجنَّة البشرية المشوية والمسلوقة والمطبوخة مع الخضار..!!

هل تقدم الشركة الأمريكية عبر عروضها لقاحاً ضد التشاؤم الإنساني المغرر به عبر الانترنيت، كما رأينا تمهيداً لذلك في فيلمي صمت الحملان وهانيبال؟!

في هذا الوقت المروع، والمجتزأ، والناقص يستطيع أي منتج سينمائي أمريكي أن يدّعي أنه يصرف على شراء العربات المحمّلة بالنبيذ والجبنة الأوروبية أكثر مما يصرفه على تسمين حملانه، ذلك أن النصيحة الغالية تتم بمقتضى الاقتضاب: - دعوا السينما لنا..

هذه نصيحة أمريكية للفرنسيين - نحن فقط من ينتج العقاقير المضادة للتشاؤم الإنساني، وأنتم من يجيد رتق الأمل بإمدادات النبيذ.

والحق أن الهانيباليين الجدد يدركون بخبث نادر، أو بزهدٍ نادر، من

يدري.. إن زيارة دور السينما تتأثر بموضة الرقصات وتحركات الطوائف الدينية المختلفة ورياح الحمّى القلاعية، وتوزيع لحوم البشر على الانترنيت، فهي أضحت جزءاً من هذه «الأحلام الإنسانية» المكهربة، درجة جعل التأمل البصري من خلالها ضلالاً من نوع سينمائي خاص، حتى وإن اجتمعت فرنسا وألمانيا وإيطاليا على إنتاج (أستيريكس وأوبيليكس في مواجهة القيصر) فنجد أسماء لامعة مثل جيرار ديبارديو، وروبيرتو بينيني، ولاتيسيا كاستا تتظلل بالمؤثرات البصرية الهوليودية والأزياء المكلفة تراوح في مكانها مع بعض الحشرجات التقنية، فلا يكاد يحصد الفيلم سوى جائزة أفضل ممثل مساند في مهرجان الفيلم في بافاريا، وإن عرض في ألف صالة أوروبية، فإن (الحديقة الجوراسية) سيعرض في ثلاثة أضعاف هذا العدد.. وفي أوروبا أيضاً.

الثرثرة الأوروبية الحكائية سوف تنتهي يوماً على قارعة الطريق، وكل أهل السينما الذين لم يعد بوسعهم قول شيء في ظل تذوق اللحوم الآدمية، فإن بعضهم سيثرى وبعضهم الآخر سوف يبيع تفاحاً ونبيذاً خلال النهار الأوروبي، أما مساءً والمساء أميركي بامتياز، فسيكون سينما..

هذا هو قانون الإبداع السينمائي، فمنذ الحرب العالمية الثانية تمسكت أمريكا لوحدها بالربطة الفيلمية السعيدة. الألمان هزموا ووجدوا القدرة على التعبير عن سعادتهم بمازوخية خاصة ومعبرة: كل سعادة مهما تكن، حتى لو كانت على الشاشة فهي لا تُطاق من جانبهم. وجه غريتا غاربو لا يطاق، وكذا كاترين هيبورن وريتا هيوارث.. إلخ..

ألمانيا كانت زبوناً من الدرجة الثالثة، لكن الأمريكيين عملوا لها أفلاماً بنهايات فجائعية. تموت الممثلة وهي تقبل حبيبها، بقبلة أقرب إلى لعنة الفامبير ولغته.

مع باريس كانت الأمور مختلفة تماماً، فقد وزع المنتجون الأمريكيون على الزبائن في دور السينما آيس كريم بالشوكولا على أعواد.

حتى تدير عقول الناس في الصالات ينبغي أن تكون نفسانياً حاذقاً. تماماً مثل الطبيب أنطوني هوبكنز كما في دوره الشهير في صمت الحملان.

المنتج يبتسم والضيوف يتنفسون الصعداء وهذا ما لم يفهمه أحد.

لم يكن هناك من يريد أن يضيع الزبائن حتى لو لم يكونوا مهمين، ولم تكن كايت وينسلت قد ولدت بعد لتلقي بالقلادة في مياه المحيط في رحلة تيتانيك المشؤومة، وكأنها توصي بالقطيعة الثقافية مع أوروبا لحظة توجهها إلى أرض العالم الجديد.

أما لماذا يرفع الفرنسيون كل هذه الضجة؟

ضد من يحتجون؟ ضد التشاؤم أم ضد السينما؟ ضد هانيبال أم ضد ريجيس دوبريه طالما أنهم يثرثرون في أفلام لم يعد يتدافع الناس من أجلها (في استبيان خاص بفيلم سيرانو دي برجراك قال البعض: بما أن الفيلم يتحدث عن شاعر السأم الفرنسي، فإننا هنا بدواعي الملل وبحثاً عن النوم والدفء في الصالات).

لا أحد يشك بالرغبة الفرنسية الخالصة في صنع سينما مختلفة تصمد في وجه الغيلان السينمائية الأمريكية، لكن انقلابهم إلى ثرثارين وحكائين في السينما وفي أنفاق الروح الإنسانية الجزوعة (الميتروات) وقد أصبحت حيطانها الجوانية دفاتر لـ(الهانيباليين) العقلاء يجعل من الرغبة مجرد حظ عاثر، إذ أن الدلائل وحدها تؤكد أن الأفلام الناطقة بلغات روسية وصينية ويابانية وروسية، وكذا الإيطالية والفرنسية والألمانية لا يفهمها أحد من هؤلاء العقلاء.

- لماذا لا يتكلم الكل مثلاً باللغة الإنجليزية؟

يقول البنّاء السينمائي وهو يعرف أن أفلام هانيبال مغرية الآن أكثر من صناعة السلاح والذهب، طالما تطل دبابات الأعاجيب السرية، لتؤمن

انتصار بورصة هذا الفن، وهي تحافظ على الهدوء والرصانة في الصالات، وبالتالي فإن على الجميع ودون استثناء التخفيف من حدة اللهجة التي يسببها النبيذ نفسه، ومداعبة بلاهة بروس ويلز عبر استجراره إلى أفلام فرنسية للكشف عن حاسته السادسة المتورمة، وتقديم الأدلة على أن الأمريكي بوسعه تأمين شباك تذاكر هائل لهذه الأفلام، وكأن خلط الصودا بالصودا أجدى من تصوير زجاجات النبيذ الفرنسي التي يفخر بها مواطنو بلاد الغال بوصفها هوية قومية.

أحجية سينمائية غامضة ومفتوحة على أفق هتك، ذلك أن ثغاء الحملان غير الأمريكية تتناهبه جائحة حمّى قلاعية لا أحد يعلم حتى متى ستهب ثانية وفي أي قارة ستكون، فـ«هانيبال» يغير من قواعد اللعبة، مع تضاؤل سيطرة غير الأميركيين على صالاتهم، مما يضطرهم بنفاق كوني غير معهود إلى زيادة شهية الحملان الأمريكية التي لا تعرف الصمت، فمن يُريد أن يكون شريكاً لها عليه (التواصل معنا بلغة مشتركة وليس عبر مترجم) كما يقول صاحب الذكاء الاصطناعي ستيفن سبيلبرغ.

في الولايات المتحدة التي تباع فيها اللحوم البشرية على الانترنيت، لا يستطيع النجم أو النجمة أن يشرب أو تشرب كأس نبيذ واحد من دون إغلاق ستائر النوافذ كما كان يُشاع.. أما السينما فهي أمام أعين الجميع وفيها كل الخلطات السحرية التي تعجُّ بها الاستديوهات، وما التفنن في مأكل هذه اللحوم إلا وقوف على تخوم الأحجيات الغامضة التي تفقدنا أمصال حكماء السينما.. ولماذا إذن يتلهى الأمريكيون علناً بشرب الصودا الآن، بدلاً من شفٍّ آخر كأس نبيذ عالمي؟!!

للإجابة على ذلك بالإمكان سؤال جودي فوستر أو كيانو ريفز، أو حتى كاميرون دياز عبر مواقعهم على الانترنيت، وإن كان صمت هذه الحملان يقابله في الكون الجديد ثغاء في البراري الفرنسية والإنجليزية

والنرويجية والإسبانية، ذلك أن الحمَّى القلاعية التي تحاول زعزعة الحدود المفتوحة بين دول الاتحاد الأوروبي وجعلها (مساحة عقارية غير متجانسة) إن صمتت الحملان أم لم تصمت، تقتصد في تسويح لغات ومواطني وسينمات هذا الاتحاد العقاري وتحاول التخفيف من قوة الخلطة السحرية التي يبحث عنها الأوروبيون، في فيلم «أستيريكس وأوبيليكس».. وهي قد فقدت القدرة على الإعجاز من قبل.. مع انتصار هانيبال الأخير على الجسد الإنساني الفقير..!!!



سماء بحجم فستان مونيكا الأزرق

التربية العالمية الحديثة والتي ينفق عليها الأمريكيون بعكس أي ثقافة هي تفتيت وترويع لأهل الصورة الأصلية، فما يتحقق إن هو إلا جائحة جماعية تغير في قواعد السلوك الإنساني وتشكل تجاوزاً خطيراً وعنيفاً لكل القيم والأعراف، ومع ذلك إن محاولة تصحيح غروب الشمس في حصون الصورة النموذجية، قد لا يبدو هجيناً ومستغرقاً في رهان نخبوي بحت، ولكنه شرط مستحيل لا يتعزز مع الوصول إلى بهاق فوتوغرافي جنسي رث تمثله في أرقى صوره حكاية رئيس أمريكي أشقر ووسيم مع مخدومته في البيت الأبيض.

كيف يحدث ذلك؟

إن نقطة السائل المنوي التي تخص بيل كلينتون والمفرّغة على فستان مونيكا لوينسكي أصبح لها رائحة تفوح في الكون كله، رغم ملايين العمليات الجنسية التي تجري كل يوم في كل مكان من العالم، فخطورة هذه النقطة تكمن في نزع الفواصل نهائياً بين قيم الدعارة المقنعة الخفية والقدرة على الانقلاب على الصورة المنقولة والتي تبتهج لها لوينسكي، مروراً بالسيدة (الطيبة) هيلاري كلينتون والتي تقتصد في نداءات (الأنا) الخاصة بها. نقطة السائل المنوي هنا، لا تعود فقط ترميزاً للبوابة الوسيعة التي تفسح المجال لكل من هيلاري ومونيكا للعبور إلى العالم الجديد وحسب، وإنما أداة تكرير وفلترة يعاد بها خلط الظلال بالوجود المادي لإنسان القرن الحادي والعشرين. هذا الإنسان الذي ينتهك في آخر أعراض ثقافته عبر إزالة

نقاط التنصيص بين القيم الطبيعية التي تربى ونشأ عليها، وهذه مسألة أمريكية ثلاثية الأبعاد، قد لا تتعدى فضيحة أي رجل متزوج، ولكنها تصلح للتربية الكونية الحديثة، ذلك أن دراسة هذه القصة من وجهة نظر الإعلام الأمريكي المتفوق حصراً، تؤطرها ضمن ثقافة (إمبريالية الحرية) التي تمتص ما عداها من ثقافات وتنزع إلى التغلغل في بقايا ثقافات الشعوب الأخرى، فهي تسويغ للرذيلة وانبثاق منها، والمرأتان بدورهما (هيلاري ومونيكا) يشوبهما غموض مبهم، تتداخل معه الأرواح الطيبة بالشريرة. وعن أبعاد هذه المسألة نوضح التالي: فأن يكشف الإعلام عن 37 شريطاً مسجلاً لمكالمات بين عاشقين (سيد البيت الأبيض ومخدومته المتدربة)، فهو يعاظم من ثرثرة فظيعة مملة بالمقارنة مع صمت هيلاري، التي تظهر غير متبرئة، فتفضح سرها في الصورة عبر الأقمار الصناعية والأنترنيت، وفي هذا مفارقات بليغة. فالصورة التي عرفناها من قبل ها هي تهرم أمام أعيننا، وتتحول في تركيبها إلى حيوانات منوية مرئية عملاقة لا تهرم أبداً، لأنه ليس لديها بعد ما تخفيه عن الجمهور، والشيخوخة البصرية (شيخوخة الصورة على هذا الوجه) ليست إلا أذى عالمي، فهي تخلق أدواراً جديدة لا حياة فيها، ومونيكا تستطيع أن تلقي بشبابها مثل أي ملابس داخلية زائدة، متخيلة، كأنها لم تكن، وتحدق شائخة في أول عمل لها من بطولتها.

على أية حال لم يكن لتقرير كينيث ستار أي مغزى.. فليس لتقريره محطية السيناريو السينمائي، وإن تعدت الصورة حدود كل وظيفة فوتوغرافية لها، فأداء مونيكا لا يحاكي أي مصير تعيشه في وجهها، أو في أي قطعة من جسدها، أو حتى في ابتسامتها الكبيرة. الوجه عندها لا يرتد إلى مشهد درامي مؤثر، فلو تخيلنا فيلماً أمريكياً يحكي قصة «الفرسان الثلاثة» هيلاري – كلينتون – مونيكا، فلن يكون بمقدورنا أن نرى وجوههم في لقطات قريبة، فالروح هنا لا تموت، إن الصورة هي من يموت في مقدمة الكادر.

والموت بطبعه الفتّان لا يحوم من حول مونيكا في أي لحظة كذروة

لـلأداء الـتراجيدي ذلـك أنـها تتحـول إلـى نثـار وحبيبـات تدفـع بـالصورة السينمائية إلى الاضمحلال والزوال.

إن عمق التحولات أدت إلى ترقيع الجنس بوصفه ثقافة متداولة، فالمال الذي يقفز فوق القوميات الكبرى والصغرى، أحدث خللاً في ميزان الأخلاق الاجتماعية وقاد بثقافته الأحادية الجانب إلى فورة قادت بدورها إلى «اكسينوفوبيا» عرقية مملحة تقرح الجفون والأهداب، وهي تتظاهر بالتصدي لجائحة الإيدز، ناهيك عن (الحروب القومية المستعرة بين الأمم الصغيرة، ودعاوى تشريع الدعارة في تايلاند من قبل منظمة العمل الدولية، ومدمني الرئيس كلينتون الذي لا يفقد رأسه بل يخلق متجبراً ثقافة نقطة واحدة على فستان أزرق، وكأن السماء تصبح شاشة عريضة لأول لعرض عالمي من هذا النوع)، وربما تنتهي هنا نبوءة رينيه كلير، أو هي تختتم مفعوليتها السحرية الحالمة، فالسماء التي حلم بها يوماً أن تصبح شاشة لعرض أفلامه، ها هي تتحقق على خلفية فستان مونيكا الأزرق، فالنقطة الوحيدة التي ترى الآن بين ملايين المجرات، هي نقطة سائل منوي تسبح حيواناتها على شاشة سماء زرقاء بحجم فستان، ومعها (الحرية لم تعد لنا) أو (فوق سطوح باريس) كما كان يريد، بل أصبحت بحجم خبة فياغرا تغير في أنزيمات الرؤيا فتصبح مفلترة بالأزرق.

مونيكا لوينسكي ليست نجمة سينمائية بهذا المعنى، ولكنها بطلة نموذجية للأنترنيت، فكما كانت مارلين مونرو نجمة الإغراء والإثارة التي لا تشفق على أحد، ويبحث عنها المنتجون لمقاومة شرور التلفزيون، فإن مونيكا بطلة حقيقية لهذا العصر وهي «مفخرة» شبكة عنكبوتية كونية لا نعرف حجمها، ولكن يطلق عليها مجازاً اسم (الأنترنيت)..!!



كوبولا والبوسني اليتيم

أعلن المخرج الأمريكي المعروف فرنسيس فورد كوبولا أنه يأسف لأن الولايات المتحدة الأمريكية لا تفهم الحضارة العربية، أو هي لا تريد أن تفهمها بحكم بعدها وراء المحيط.

تصريح كوبولا يشبه في فورته «القيامة الآن»، وهو تصريح مناسب في المكان غير المناسب، فصاحب «أنت الآن ولد كبير»، تحول إلى خطيب عربي مفوّه تنقصه سدرة الكلام، وهو يريد أن يقنع العرب في أماكنهم، (أماكن الحشر الموسمية ذاتها التي يطلون منها عادة في المناسبات المختلفة)، بغنى حضارتهم وتفوقها.

(الولد الكبير) يريد أن يقيم مملكة عادلة بين أتباع (خلّص) لا لشيء، إلا لأنه يريد مملكة في قلب الظلام.

حجة الضابط المنشق ذاتها في فيلم «القيامة الآن» أنه رأى الهول بعينيه، وهذا الهول تجسد في قرية فيتنامية كانت وحدة طبية أمريكية مرت فيها وأعطت لقاحات لأهلها محصنة من الأمراض السارية والمعدية، لكن وحدة أخرى مرت من هناك أيضاً، قامت بتقطيع أذرع من أعطيت اللقاحات لهم. وهذا الهول تحوّل في ثانية بركانية مؤججة إلى حميمية وعداوة نفسية يستحم فيها أعوانه الجدد في أدغال لاووس.. وهم لا يعرفون سره، أو سر الهول الذي رآه.. وهو الهول نفسه الذي رأيناه في أحداث 11 أيلول (سبتمبر) 2001.

هذه العداوة أو الضراوة النفسية التي يفترضها الفيلم تقود مرسالاً

مبعوثاً من الاستخبارات المركزية الأمريكية إلى تلك الغابات بهدف قتل المنشق (الدجّال)، وإقامة نسق آخر من الانشقاق بين أتباع جدد وخلّص وحملة مباخر. لكن هذا المخطط السينمائي الضاري لا يخفف من (هول) أداء مارلون براندو الفذّ، بل إنه يجعل له مكانة متقدة لقراءة ت. س. اليوت بين لاووسيين غارقين في قلب الظلام – رواية جوزيف كونراد التي اشتقت منها كناية القيامة – وهم لا يقيمون وزناً لزمن البراءة المفقود من نفوسهم الوضيعة، وهو ما ينقص (العرّاب)، إذ يصفق لنداوة القيامة الملحمية من بعد الآن للثقافة العربية.. ذلك أنه في مكان آخر كان يقيم مهرجاناً للغطرسة على الطريقة الأمريكية. فقبل أهوال 11 أيلول 2001 وقف المخرج البوسني المعروف إمير كوستوريتسا في حضرة كوبولا ليعرف بنفسه، عندما ادعى هذا الأخير أنه لم يسمع باسمه من قبل، فما كان من البوسني اليتيم إلا أن ذكّره بسعفة (كان) الذهبية عن فيلمه الرائع «أب في مهمة»، فكرر الأمريكي المنشق باللهجة ذاتها إدعاءاته بعدم معرفة أي شيء، وهذا ما دعا كوستوريتسا إلى التفكير جدياً باعتزال السينما.

مع هذه القيامة تبدو قصيدة اليوت عن الرجال الجوف علامة أو نسقاً من الإشارات عن الهول ذاته، عندما يقرأها الضابط المنشق في الأدغال ويتلذذ بها بصفتها من صنع خياله هو فقط: «نحن الرجال الجوف.. يتكئ بعضنا على بعض وقد حشيت رؤوسنا بالهشيم».. واسألوا شيوخ الأهوال عن ملذات الخيال وطرائق قيامته.

سبيلبرغ . .

أو الديناصور المستنير

لا يبتعد «الغول» السينمائي الأمريكي ستيفن سبيلبرغ عن ثقافة الهولوكست بالترويج المعكوس لها، إذ تعاد صناعتها في فلسطين وباسم اليهودية هذه المرة. وإذا ما شئنا التوغل في مذاهب الديناصورات وهي تعلن الخروج من «الحديقة الجوارسية» الغنّاء إلى الملأ لتتسّم الهواء النقي ولو قليلاً.. وبعيداً عن متحف الذاكرة اليهودي الذي أرّخ ووثّق بحسب مذهب الديناصور السينمائي لما يزيد على حياة 300 ألف يهودي بقوا أحياء، أو هم في عداد الناجين من المحارق النازية، فإنه (أي سبيلبرغ) يتحوّل إلى «متنوّر» يقوم على تنظيف اليهودية من الشوائب التي علقت بها، ومن مساوئ استخدامها بالطريقة التي استخدمت بها في فلسطين.

ما من شك في أن دخول سبيلبرغ بالتحديد على خط الأحداث العاصفة في الأراضي المحتلة، إلى درجة الحديث عن فيلم يتعلق بأحزان أهلها إنما يجيء من (الباب النظيف) الذي لا يريحه له أن يبقى موارباً كلما أقدم على إنتاج فيلم من أفلامه، فهذا المخرج الذي صادف أن يكون أمريكياً ويهودياً في الوقت نفسه وهو بتعبيراته لم يكتشف طهرانيته إلا عندما أقدم على اختراق المعازل النفسية التي ظلت تحيط بالأساطير اليهودية الحديثة وصوّر لائحة شندلر، وهذا كلام قديم مستعاد، ولكنه يفيد في حالته، فهو «المستبد المستنير»، وما من سوء يلحق به إن ظلّ أميناً لفكرة التسويق التي لعبها جيداً منذ إطلاق مكوك شندلر في فضاء الهولوكست، فجميعنا يتذكر

الحملة المعادية له، التي قام بها حاخامات اليهود عندما قرر تصوير فيلمه في معتقلات أوشفيتز، فاكتشف الجميع أن هذا يتأتى من نكهة الترويج ولذة الاتجار بالضحايا التي يقوم بها تجار الهولوكست ومقاولو المحارق، وأقام هؤلاء «المرابون» الدنيا ولم يقعدوها عندما فهموا أن سبيلبرغ سيصوّر «الأماكن المقدّسة» بالأسود والأبيض، لا بل أن الأسطورة التسويقية تجاوزته إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، ففهم أن سبيلبرغ يعمل على مونتاج فيلمه «الحديقة الجوراسية» عبر الأقمار الاصطناعية، فيما هو منشغل بصناعة لائحة شندلر.

مقاول سينمائي يصنع الديناصورات ويتحوّل هو إلى ديناصور متنوّر، يصنع سدرة الحزن الفلسطيني المكرور. ويبقى عليه من بعده أن يصوّر دائماً ويكرر «ويفلتر» حياة 300 ألف يهودي.. نقي، تماماً كما هو يريد الآن يهودية نظيفة لا يعكر صفوها ديناصورات العماء. ومن ثقة أن سبيلبرغ لن يصوّر الهولوكست الفلسطيني الذي لا نفترضه إلا اصطلاحاً ينز من الثقافة التي طالما قام وأشرف عليها أساتذة الرفعة السينمائية مثل سبيلبرغ وأمثاله من سكان «جوراسيك بارك».. ذلك أن الهولوكست لا تستعاد إلا في وجوه أصحابها الأنقياء، وهي وجوه كالحة غليظة لا تعرف لها مستقراً في مخيم جنين، المخيم الذي يغيب حتماً مع الغائبين، ولا يعود مع العائدين، فالمخيلة التي أطلقت صبرا وشاتيلا لا تزال عامرة وتجود بما لا تجود به الأوقات، وبالكاد سوف يجد هذا المخيم من يلتقط له صورة فوتوغرافية واحدة.

الوجه الثالث

1- قندهار : الكسوف أمام شمس افتراضية .

2- غيبوبة تلفزيونية في سديم قندهار .



قندهار :

الكسوف أمام شمس افتراضية

لم تصمد تلك الأميرة الشمسية النادرة أمام (لوثة) القمر المختل، تلك اللوثة التي أقامت العالم برمته على معازل نفسية وتقنية، وربما لن تقعده بعد الآن، وإذا ما كانت أخبار الكسوف أرست للحظة وسائل العزل الكونية (أقله في طريقة تغطية الأخبار، وطريقة التعاطي مع الكسوف)، فإن للكسوف بحد ذاته شؤوناً أخرى غير قابلة للتأجيل.

محسن مخملباف وجد طريقة أخرى في التعامل مع الكسوف البشري، فقدم في «سفر قندهار» توطئة لصندوق الفرجة.. الخيري الذي يخطف أبصار الأفغان وغير الأفغان على حد سواء.

في «قندهار» نقف أمام كسوف من نوع خاص لا علاقة له بكسوف نهايات القرن العشرين. فرسالة الفتاة الأفغانية التي تنوي الانتحار لحظة الكسوف الفعلي وصلت إلى شقيقتها (نَفَس) المقيمة في كندا. وصلت عبر بريد الذرائع من دون أي امّحاء للعداوات القائمة بين الأشرار والأشرار، وهي عداوات قائمة ومستفيضة. ولكن ما من مشاعر ماحقة فيها، فالكل أشرار والكل ضحايا. تقرر الصحافية (نفس) التسليم بذرائعية الرسالة المفبركة (ربما) من الأخت الصغرى التي لا نجد لها أثراً في باطن الرمال الأفغانية المتحركة، وتمضي إلى أفغانستان للبحث عنها مستعينة بتسجيل يومياتها على آلة صغيرة لا تفارقها حتى في اللحظة التي تستأجر فيها البرقع الأفغاني للبدء بالرحلة المستحيلة.

والذريعة الدرامية هنا لا تعد نقيصة بحق الفيلم المركّب على مجموعة أخرى من الذرائع (سطو قاطعي الطرق على قافلة نفس - سطو الولد الصغير على خاتم في يد هيكل عظمي - وجود الطبيب الأمريكي الأصل) إذ أن مطاردة القمر قبيل إكمال لوثته الشاعرية والإيقاع بالشمس يكملان الدورة الناقصة للفيلم، حتى يغدو لنا أن ما من فبركة أو دوران في هذه الذرائع أصلاً.

وتبدأ المهاجرة الكندية من أصل أفغاني، صاحبة النفس والعينين الشاعريتين رحلتها بالنيلوفار بازيرا - وهو المزيج الغريب من العباءة والحجاب والبرقع - وهي تقوم بارتدائه، بإخفاء كل شيء لا تريد أن تراه في الواقع وتكتفي بالتعليق عليه صوتياً، على أن مخملباف يقوم بالتصوير من تحت تلك (الثقوب). فكل شيء أيضاً يبدأ من تحت تلك الثقوب، إذ يمكّن المرأة من استخدام أقلام «الروج» والنظر في المرآة.. حتى أن (نفس) تسأل عما إذا كان الحب يستطيع أن يخترق البرقع.. الشيء الوحيد المسموح به في البلاد.. وطبعاً ما من جواب!!

وتزف (نفس) بذريعة أخرى إلى رجل أفغاني ينوء بثلاث زيجات بهدف إكمال الرحلة فقط، وللتنقل بأمان بغية الوصول إلى قندهار، ولكن مجموعة من قاطعي الطرق تسطو على القافلة، ويقرر رب الأسرة العودة بالاتجاه المعاكس، إذ يقول، وهو المحايد الذي لا يكنّ عداءً لأي من زوجاته، بمن فيهن (نفس): «قندهار وطني، وأفغانستان هي بلادي كلها، ولكن حياتي وحياة أسرتي أهم من أي شيء آخر.. وعند الحدود الإيرانية أشعر بالأمان».

في طريق العودة الإجباري أو.. الاختياري، ما من فارق، أو ما من رغبة بتصويب هذا الفارق، وهو المزيج الغريب أيضاً من شعورين ثقيلين.. تمر (نفس) بمدرسة طالبانية لتعليم القرآن. ومن تحت البرقع تكتشف قوة طنين النحل وطغيانه على ما عداه من أصوات (باعتبار أنها تهتم بالأصوات

المنقولة على أشرطة التسجيل) وتتعرف إلى أصوات أطفال متوسلة إلى الملالي الكبار قبولهم في المدرسة في مقابل الخبز والماء، إلا أن إحدى هذه المخلوقات المرئية التي لا يمكنها تعلم الأصوات الجديدة تطرد من الصفوف.. وعندها نرى التلميذ الفاشل عاملاً بالأجرة عند (نفس)، وقاطع طريق محتملاً، فيقتادها في رحلتها بعد أن يترك الطنين لأهله (فهذا سيف قاطع لبتر أيدي السارقين.. وذاك كلاشينكوف لتقطيع أوصال الأعداء) إلخ..

تختفي المرأة من جديد تحت البرقع الكوني، وتصبح الكاميرا أداة لتقطيع وحدتها، وأداة في تعقب القمر قبيل إكمال لوثته الشاعرية.. ويحاول (الولد الضال) بيع المرأة الوحيدة (نفس) خاتم زفاف انتزعه من إصبع هيكل عظمي ملقى وسط الرمال الحارقة وكأنه يعرض عليها زواجاً مستحيلاً. ويقتادها الولد عند طبيب أفّاق (وهو أمريكي أسود) يرتدي لحية مستعارة ويعاين مرضاه عبر الوسطاء، وكان جاء إلى أفغانستان لمحاربة السوفيات. وبعد الانتصار (المقرر)، وعندما يهب الجميع لمحاربة الجميع، لا لشيء إلا لإكمال ما هو مقرر.. وكأن حادثة الكسوف مقررة أيضاً في هذا الفيلم. وتصاب (نفس) بتسمم ممرض بالمياه الملوثة، فيعجز الطبيب الأمريكي عن مداواتها، لنقص في الأدوية ويقتادها في عربته لتكمل رحلتها بعد أن تفصح له عن نية شقيقتها بالانتحار لحظة اكتمال الكسوف الأفغاني المشهور ويتركها في مشفى صحراوي للإغاثة الطبية.

تتفق (نفس) مع رجل جاء بالمصادفة إلى المستشفى ليأخذ قدمين صناعيتين لأمه على أن يدلها إلى طريقها إلى قندهار، وتصعق به وهي تراه يبيع قدمي أمه في الطريق، وتمضي مع مجموعة نسائية ذاهبة للمشاركة في إرسال عروس إلى قندهار، وتكتمل دورة الكسوف بارتداء الرجال البرقع، وكأن قوس الصورة الفوتوغرافية لن يكتمل في هذه البلاد، فما من وجود للتصوير، ولكن وصول المجموعة عند حاجز طيار لـ«طالبان» يضع حداً لهذه

الرحلة، فتخفي (نفس) ما ملكته من الأصوات بدفن آلة التسجيل الشاهد الوحيد على هذه الرحلة، حتى لكأن النهاية توحي بجزء ثانٍ من السفر أو الكسوف.

«سفر قندهار» فيلم مكتمل في دورته الأولى، وهو يداري السباق الافتراضي مع القمر باختيار متسابقين من دون سيقان ويدورون على العكاكيز، وهم ينتظرون وصول طائرات الإغاثة الدولية لتلقي الأطراف الصناعية. ويجري السباق من أجل إكمال دورة الكسوف الإنساني، وهو كسوف واضح وجلي. والمخرج مخملباف الذي يفتتح صندوقاً خيرياً من أجل تثبيت نتائج السباق مع القمر لا يسجل للكسوف الذي وقع في أفغانستان (على رغم حصوله واقعياً)، فتجربة تثبيت هذه الواقعة أكدت أن مجمل السباق لا يستوي إلا على أطراف من ذهب، أما تلك التي يحملها ممثلو مخملباف اللابدون على كراهية كل شيء، (حتى الطنين)، فهي من صنع خيال المخرج وهبات «الديكوباج» التي تملأ صندوقاً خيرياً افتراضياً في بلد افتراضي لا تمر الشمس فوقه أصلاً.. فكيف يمكن لرسالة موقعة من فتاة بالرقع أن تلفق مثل كل هذا السفر.. كيف؟!!

غيبوبة تلفزيونية في سديم قندهار

ستظهر المخيلة عاجزة وقاصرة أمام الصورة المنقولة عبر وسائل الإعلام المرئية. حتى إذا ما قيض لها استكمال «زينة» أولى حروب القرن في سديم قندهار، فطالبان انتصرت على هذه الصورة بمنع مسبباتها من الأساس. منعت التلفزيون عن مواطنيها، وهي ستخوض «حربها الجهادية المقدسة» من دونه بغض النظر عن الفاقة الأبدية والجوع الأبدي والمصير الغامض لمئات آلاف الأفغان الذين لا يميزون بعد كل هذه المآسي التي يعيشونها لوحدهم في هذا السديم، بين «العنف» و«الإقناع الودي». هذا الإقناع الذي لا يريد أحد القيام به من حولهم بهدف فك عزلة المضائق عن أناس أصبحوا من دون مأوى وإغاثة ومخيلة تلفزيونية جامحة، وهذه تعد نقيصة بحق حرب من الحروب الحديثة يثار غبارها مع انطلاقة القرن 21 المؤجلة..!!

لا يقوم الأفغاني بالمواثبة عبر «الروموت كونترول» (وهذا شأن جهادي)، وهو بالتالي لا يتسلل إلى سعفة المخيلة الكونية الكبرى، وهو ليس ذلك المسعور الأنيق الذي يتلذذ بأزرار التلفزيون، والقفز عبر المحطات من على فراشه الوثير. فهو لا يحاكي أحداً في مكان غير واقعي، وهو ليس سجيناً للحيوية التلفزيونية الجديدة، وبالتالي فإن البث التلفزيوني سيبدو مقنعاً لغير الأفغان بخصوص كل تلك الاستعدادات القائمة على قدم وساق لمواجهة «شبح الإرهاب» في حرب غير تقليدية البتة (..). وكل هذه «البطولات الخارقة» التي تتراءى أمام مخيال لا يميز كما أسلفنا بين العنف والإقناع الودي، لا تمس الأفغاني أو غضبته

المشهورة بشيء. تلك الغضبة المفقودة والمستكينة.. والحزينة، الغضبة التي لا يملك منها شيئاً..!!

حركة طالبان أطبقت على سديم قندهار، وأمرت، أو حتى إن لم تأمر من قبل بتدمير تماثيل بوذا، فإن هذا أيضاً لم يعد مهماً في هذا السديم. والمخرج الإيراني محسن مخملباف الذي يتابع هذا الأفغاني منذ أن قرر الركوب على دراجة الأبدية والشرب والأكل والنوم عليها في فيلمه «سائق الدراجة»، وحتى فيلمه الأخير عن «قندهار» نفسها، يرى أن هذه التماثيل قد انهارت من الخجل. انهارت ربما بالإقناع الودي الذي لا يجيده بنو البشر في حواراتهم الآن، بينما تجيده بعض التماثيل الصماء.

انهار بوذا خجلاً، وهو يتصبب عرقاً ولم يطاوله عنف البشر في شيء، ولم يتعرض لماحكة عناصر طالبان، ولم يقدم ثمناً لأحد في مقابل زواله من حواف هذا السديم غير المرئي، السديم الذي يفتقد إلى الخبز وإلى الخيال.

في قندهار لا يتحدثون عن البطولات الخارقة، وهذا شبه مؤكد، فهناك لا يعرفون شيئاً عن أفلام زيمكس وماكتيرنان وكيفن رينولدز وبرايان دي بالما، وربما لا يعرفون شيئاً عن الخجل الإنساني بعد أن ابتعد التلفزيون عن مشاركتهم مصيرهم الغامض، مثل كل البشر الذين يلجأون إليه يطلبونه لإعالة أمسياتهم وإطالة ما يمكن إطالته، أو تقصيره. فالمخيلة الجديدة في قندهار لا تعيش غضبة الأفغاني، فهو خارج كل هذا الغضب والخجل، وهو لا يعرف من أسرار الغشية التلفزيونية شيئاً. أي أن هذا الأفغاني لا يعيش لحظات الانشداد السحرية باتجاه الشاشة التلفزيونية مع ارتخاء الفك السفلي، فهو قد استعاض عن هذه اللحظات بإرخاء لحيته، مكتفياً بثمرات الويل والثبور الذي ألمحت إليه طالبان في فتاويها الكثيرة.

لقد حلّ أمام الحروب الحديثة، وخصوصاً منذ حرب فيتنام (أول حرب نقلت وقائعها تلفزيونياً) مبدأ ما يسمى بالمياومة التلفزيونية الصاعدة على أخبار ووقائع الحروب، وهذه رأيناها في حرب الخليج الثانية وحرب يوغوسلافيا، وكانت بحق مياومة متخابثة، فنحن نقف أمام شاشة تلفزيونية لا سيادة لنا عليها، وعندما تبلغ الحرب أوجها تحتكر الصورة وتصبح المحطات التلفزيونية العملاقة مالكة ومتصرفة بالأخبار الحربية.. فالتلفزيون العراقي كما بدا، كان يتزود بأخبار هجوم الحلفاء عليه من محطة الـC.N.N، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التلفزيون اليوغوسلافي، لكن الأمر مع الأفغان مختلف، فالحرب لم يكتمل قوسها الذهبي.. إذ أن طالبان منعت التلفزيون وحرمت شؤون التعاطي معه، وبالتالي لم يكن بوسع مواطنيها متابعة أخبار الحرب، ولم يكن بوسع الطرف المتفوق في هذه الحرب احتكار الصورة والخبر. وهكذا ربما لم يكتمل تفوقه على رغم الفارق في الموازين والقدرات.. والمخيلة بطبيعة الحال.

هل نقف على غيبوبة الأفغاني ونمتص لامبالاته من على شاشات تلفزيونات الجيران، ونأسر «خياله الجامح» لأنه قرر بحسب التهمة الموجهة إليه أن يستهدف أسلوب الحياة الأمريكية..!!؟

الواضح أن الأفغاني الذي صنع سديمه الخاص في قندهار، تحوّل بحسب وصفات طالبان إلى نكتة سمجة من طريق الخطأ، وبالتالي فإن هذه الحرب ليست حربه بعد أن فقد القدرة على مسايرة العيش، وعلى مياومة الحياة ذاتها.

الأفغاني الذي لا يملك جهاز تلفزيون لن يجد مكاناً لغضبته المشهورة، وهي لم تعد مهمة، أو هي لم تعد تدهشه، وهذا ما سيحير بوش الابن الذي وعد الشعب الأمريكي بمعارك تلفزيونية باهرة.. ومعارك أخرى سرية ربما لن نعرف عنها شيئاً، نحن الذين نملك أجهزة

تلفزيون وفضائيات وأقماراً وأجراماً اصطناعية.. أما الأفغان الذين يبحثون عن أطراف اصطناعية في سماء قندهار بدل تلك التي فقدوها في الحروب الكثيرة التي خاضوها على أراضيهم، - كما في فيلم مخملباف - فإن أحداً لم يعدهم بشيء.. وإذا كانت فييتنام أول حرب تلفزيونية بهذا المعنى، فإن قندهار أولى حروب القرن كما هي موصوفة حتى الآن، ربما ستكون آخر حرب تلفزيونية، فروح الأخ «الأورويلي» الكبير، ربما تنجح في تحييد التلفزيون عن ثاني[*] وثالث ورابع حروب القرن.

[*] في حرب العراق الأخيرة حاول الأمريكيون اصطياد أكبر عدد من الصحفيين ومراسلي المحطات التلفزيونية وبالفعل قتل منهم 12 مراسلاً في ثلاثة أسابيع فقط هي مدة الحرب الفعلية.

الوجه الرابع

1- آلن روب غرييه : السينما الخالدة إلى انقراض .

2- لوك بيسون : صفر على السلوك



آلن روب غرييه :
السينما الخالدة إلى انقراض

(الذكرى الصافية) هي تلك التي نلجها تدريجياً من الماضي المستعاد
نحو المستقبل، لنسترجع حدثاً أو واقعة تقيم في طبقات الزمن. والذكرى
المقصودة هنا، هي تلك التي تمتح من فيلم (الخالدة[*]) للروائي والمخرج
الفرنسي آلن روب غرييه. وهو الفيلم الأول له إخراجاً (عام 1963). وهذا
الصفاء في التذكر ما هو في الحقيقة إلا نظام الموت الذي يسيجه المخرج
حتماً من حول بطليه، وهما يسبحان في تركيا المعاصرة. الموت يقبع في
الذكرى إذاً، وهي ذكرى ملغزة تتقاطع ربما مع ما قاله فيدريكو فيلليني:
«نحن مشيدون في الذاكرة، لأننا الطفولة والمراهقة والشيخوخة في نفس
الوقت». ونحن عندما نبحث في فيلم غرييه عن ذكرى بهذا المعنى، فإننا
نستقر في المستقبل دفعة واحدة، حتى يصبح الزمن هنا غير قابل للطي أو
الكتمان أو حتى التفسير، إذ أن (حادثة السيارة) التي تودي بحياة البطلين
كل على حدة تتناقض وهي تتكرر وتمحو بعضها البعض بحسب جيل دولوز
الذي رأى فيها أنها بتعدد خطوطها سمعياً وبصرياً ترتد في الواقع إلى
حالها في صورة زمن قوية، وهي لا تلغي السرد الحكائي، بل تقوضه عبر
نثره في قيمة جديدة، ما دامت تفسد تتابعه المرئي المفترض، فتجعل من
الشخصيات مجرد إشارات ملهمة عن حادثة، ونحن لا نعرف منذ البداية من
الذي يتخيل موت الآخر قبل.. البطل أم البطلة؟! بل إن خيط القصة اليتيم

(*) عرض الفيلم في دمشق في ديسمبر 2000 وبحضور غرييه نفسه.

إخفاء الغيرة والكذب والنفاق ورياء المنمنمات الشرقية. وكلما طال سور بيزنطة على جسد تلك الراقصة التركية بكامل تعرجاته، ازداد غموض البطلة في البحث عن لحظة الخلود عبر الموت بحادث سيارة: (بعد أن تهدّم مسجد أحلامك.. وغرقت سفينة أحلامك - تقول زهرة الخزامى للبطل - لا أمل لك بالخلاص بعد الآن).

لم تغادر ليلى أو لال حواف الذكرى الصافية منذ بداية الفيلم إلا في كلوز - آب خالص وذكي، وهو الذي سيدلل بقوة على التهتك النفساني المضلل الذي ستعيشه لاحقاً مع انكشاف سرها الخالد و(الخيال هنا لا يعود سرياً أو شخصياً) يذكّر غريبه، لذلك يعود البطل إلى البداية ليسأل عن لحظة تجاوزه الباخرة بالخطأ، وعن موعده مع الموت بنفس الطريقة. هو الآخر كان يبحث عن تعريف ما للخلود، فنحن لا نعرف من يتخيل مصرع الآخر كما أسلفنا، وربما هي أحابيل غريبه السينمائية المكتوبة في الاغتصاب والعام الفائت في مارينباد والرجل الذي يكذب.. وحتى في داخل المتاهة نفسها..!!

لوك بيسون :

صفر على السلوك

الباحثون في تاريخ الفن السابع، الباحثون لا الرواة، يتندرون بالقول إن الفرنسيين هم من اخترع آلة السينما، وهو اختراع يترى بالأرقام والتطورات والمواصفات برغم المزايدات الأمريكية والبريطانية والألمانية التي تسعى كل منها على حدة إلى جذب السبق ناحيتها، وليس في هذا ما يدهش، لكنه قد يثير الابتسام على أية حال. ومن ثم جاء فرسان الواقعية الجديدة في إيطاليا وصنعوا من الآلة لغة، هي المتداولة الآن على ألسنة النقاد والمخرجين بمصطلح (اللغة السينمائية، وهذه اللغة بحسب الرواة تشبه الشقشقة التي يمتاز بها الإيطاليون الفرحون دائماً، وهذه ميزة إيطالية حسنة، ذلك أنهم يغنون للحياة أيضاً، فهم أول من قدم «روميو وجولييت» دون أن ينتحرا، إذ يغشان بعضهما بتناول سم مغشوش، ومن هذه اللحظة يبدأ الفيلم، أي يبدأ الحب وتبدأ الحياة معهما، وفي ما بعد، فيما بعد جاء أبو الفتوحات «الخرقاء» كولومبوس وبيده مصابيح سبيلبرغ ولوكاس وكاميرون ليجني الأرباح فقط عبر شبابيك التذاكر العالمية (وهي أمريكية بامتياز)..!!

هذه ليست أفكاراً، وإن كانت كذلك، فهي ليست مدهشة حتماً، لكن بوسع الإيطاليين أن يسلموا آخر أفراسهم الرابحة (بيرناردو بيرتولوتشي) إلى قلاع هوليوود، والانكفاء باتجاه محطات بيرلسكوني التلفزيونية الرابحة هي أيضاً، ولكن في اتجاه مغاير، لا يسر فيدريكو فيلليني الذي قضى عمره

يشحذ همته ويحلم بمقاضاة بيرلسكوني لا لأنه يعرض أفلامه عبر محطاته التلفزيونية، بل لأنه يقطع أوصالها بالإعلانات عن مربيات البندورة وأقفية الأطفال الناعمة الملمس، وأنواع الكوتكس المختلفة.. وهنا عند هذه النقطة بالذات بوسع أومبرتو إيكو الندب من جحور الدلالات اللغوية التي يعمل عليها، فهو من أشاع ذات يوم أن الشعب الإيطالي يضم ستين مليون ممثل، وعلى هذا الأساس كتب له «باسم الوردة» متفائلاً بإمكانية إعادة اكتشاف اللغة الإيطالية التي بدأها بوكاتشيو في «ديكاميرون»، متفرداً عبر ذلك بدراسات سيميوطيقية بليغة..!!

وهذه ليست أفكاراً أيضاً، ذلك أن بوسع الفرنسيين أن يلتفتوا إلى صناعة النبيذ والجبنة، فيما ينصرف الأمريكيون وحدهم من دون سائر أفراد الخليقة إلى صناعة السينما. يروي المفكر الفرنسي المعروف ريجيس دوبريه، ما مفاده أن هذه «النصيحة» جاءت في رسالة أمريكية واضحة الأرقام والتطويرات والمواصفات إلى رئيس القناة الثالثة في التلفزيون الفرنسي (وهي القناة التي دأبت على دعم وتمويل سينما المؤلف، أي سينما غودار وشابرول وتروفو وآلن رينيه وغيرهم).

حقاً؟! لماذا يتعب الفرنسيون أنفسهم بطول الحكاية، التي تنقلب إلى ثرثرة لا تطاق على يد (الملكة مارغوت) مثلاً؟ لقد جاء الاقتراح الأمريكي في وقته (..) فالفرنسيون متعبون وبدأوا يوغلون في إملال لا نهاية له. ولا أحد يستغرب فحوى الرسالة الأمريكية، ففرنسا التي تحاول إبعاد شبح «الغات» عن السينما تدرك مغزى (رسالة الغول السينمائي الأمريكي)، وحتى فيلمها الأضخم في تاريخها السينمائي المجيد «جيرمينال»، بدأ باللهاث مبكراً أمام (الحديقة الجوراسية) الأمريكية، فالمحاولة الضخمة لم تكن كافية، وها هي تنقلب في اتجاه مغاير للتطلعات (الوطنية) الفرنسية، وعلى يد مخرج فرنسي هذه المرة.

لوك بيسون صاحب الخرق الأهم في تاريخ السينما الفرنسية، هو

ليس من سلالة جان فيغو، أو جان رينوار، أو روبير بريسون، لا، ليس من سلالة هؤلاء. فهو يعد أفلامه على طريقة الوجبات السريعة، فمنذ فيلمه «البعد الخامس» بدا للجميع واضحاً أن اللهاث الفرنسي بإطالة معنى التأمل في الصورة السينمائية والتفلسف حد التصوف البصري سيتحول إلى حشرجة تكنيكية بحتة، أما بيسون فيستحضر جان دارك معشوقة كل الفرنسيين بلغة أمريكية لا لغة فيها.

بيسون يخذل ثقافته الأم وعناوينها الكبيرة، فيقتاد (القديسة) طائعة إلى عقر الهوليووديين الكبار، ويصنفها بجانب بلاهة بروس ويلز أسوأ ممثل أمريكي، راعية بقر ممتازة.. وجميلة. هنا لا ينفخ بيسون الروح في مدرسة الشكوك الفرنسية التي يوجد فيها الكثير من الكاتدرائيات القديمة والقليل المتطير من النبيذ والجبنة، وهو لا يفخر بهذين المنتجين مثل بقية الفرنسيين على اختلاف مشاربهم والذين يضيفون اسم «جان دارك» إلى قائمة الذاكرة اليومية العادية. فهي من هي منذ أن قادت جيوش فرنسا في القرن الخامس عشر، وهزمت الإنكليز في موقعة «أورليان»، ثم أعدمت حرقاً في «روان»، وهم يفخرون بها بوصفها روح الشعب الفرنسي.

بيسون الذي يدير ظهره لفتنة الروح مثل مدراء (بارامونت – فوكس القرن العشرين – مترو غولدوين ماير – كولومبيا بكتشرز) الذين يفخرون باحتساء الصودا، وليفخر مواطنوه بزجاجات النبيذ الرائعة، فهذا شأنهم، لا شأنه. هو لا يريد أن يجول في الكاتدرائيات المعروفة، وليس مهماً بالنسبة له أن يصلي في كنيسة عادية، هذا إذا اختار الصلاة يوم الأحد من أجل طمأنينة روح (القديسة) الثائرة منذ خمسة قرون ونيف. بيسون مثل كل هؤلاء لا يعترف إلا بالصودا فقط، وليفخر مواطنوه بالجبنة والنبيذ، ولكن مساءً ومثل كل الناس عليهم الذهاب لمشاهدة الأفلام الأمريكية، وما من ضرر إن تثاءبوا أو ناموا، فالأفلام ليست بضاعة عادية، وهي لم تعد آلة فقط، ولم تعد لغة أيضاً، فالأمريكي (صاحب النصائح) بوسعه محاورة ماك

دونالد بخصوص مستقبل أوروبا ..!! ولماذا محاورته ما دام لا يحب جان دارك أو كامي كلوديل وهما في صلب المصالح الوطنية الفرنسية؟!

لا أحد يحب إثارة فضيحة، لذلك فإن دوبريه يبدو بنظر الأمريكيين حكّاءً كبيراً أيضاً، فهو مغرم بالأدبيات، وفي مصادفة واحدة فقط لا يكون فيها صياداً ينظر إلى زجاجة النبيذ على أنها شأن فكري فرنسي، وعلى هذا الأساس ربما أطلق سراحه ذات يوم ليس بوصفه رفيق درب أرنستوتشي غيفارا، بل لأن للنبيذ شأناً ثقافياً رفيع المستوى في حياته، ولهذا ربما اعتاد على أن يصبح حكاءً كبيراً بعد أن فقد القدرة على القراءة الصحيحة في النور، فنراه يركن إلى الزوايا المعتمة (عتمة تذكره بعتمة السجن البوليفي) ليقرأ ويحكي عن النصائح الأمريكية، ويتذكر ليس بوصفه مستشاراً لأي فرنسي:

- لن أسمح لفرنسا بأن تُحتل من قبل السينما الأمريكية.

بيسون لا يخشى إطلاقاً الفواصل الحلوة التي يجريها دوبريه، ولا يتحدث عن معبد مينرفا أو غابات النورماندي، فروحه الأمريكية تقلل عدد الساعات التي أمضاها وهو يحاول أن يشرح للجميع أن جان دارك بوسعها ممارسة الحب أو أنها تعرف المتع الحقيقية للحب وهي تحسو النبيذ. هذا حلم رومانطيقي إذ ليس بوسع دوبريه مستشار الحكائين الكبار أن يقوّم المنتجات البديعة لـ(بارامونت أو فوكس)، ربما بعد أن يصبح وزيراً للتربية، عليه أن يحسن من لغة الأفلام الناطقة بالفرنسية، فالأمريكي يعود إلى بلاده منتصراً وهو يهرف:

- الفرنسيون قاطنو بلاد الغال حساسون جداً، ولكن دعونا نتكلم عن حل وسط، فما داموا يشعرون بالسرور سوف نشتري العشرات من أفلامهم، ولكن ليتم اختيار الأسوأ، ولتعرض في دور غير مهمة، ولفرنسا سنقول: عفواً، نحن نشتري بضائعكم أيها السادة، لكن لا بأس بتذكرنا بزجاجات نبيذكم وروائح الجبنة.

وزير التربية المفترض، الحكّاء الكبير أقوى من كل الوزراء، لكن أوروبا مجتمعة تذهب إلى مشاهدة «جان دارك»، وهي تفهم أن خطوط الهاتف الحمراء لا تقل تقديساً عن نجمة الإغراء الراحلة لولو فيراري صاحبة أضخم نهدين في العالم (قيل إن وزن الواحد 4 كغ). لا أحد يحب إثارة فضيحة، حتى إيزابيل أدجاني وهي تتقمص روح كاميل كلوديل أخت الشاعر بول كلوديل التي لا تنفك تضاجع رودان أو جيرار ديبارديو في فيلم فرنسي طويل (3 ساعات ونصف)، فيما يردد النحات الفرنسي: «عندما تمشط المرأة شعرها، فإنها تقلد حركات النجوم». هل كان يقصد كاميل؟ لا أحد يحب إثارة فضيحة، بالتأكيد لا أحد، ذلك أن جان فيغو المخرج الغامض الذي وقّع ذات يوم فيلماً ساحراً بالأسود والأبيض «صفر على السلوك» قبل أن يقرر مغادرة العالم (الاصطناعي) عن ثمانية وعشرين عاماً فقط، ملأ الكون بالريش في مشهدية خالدة..!!



الوجه الخامس

1- عصر السنونو التلفزيوني .

2- وحش ريتا أو .. مصفاة تكرير النفوس الحائرة .



عصر السنونو التلفزيوني

تقول بعض الصور التلفزيونية الحديثة أن التلفيق في وسائل الاتصال ضروري وملح، وهي (أي الصور) تفسح المجال مكيفاً لنوع من الطيران بالاستعاضة عن المشي على العكاز الذهبي الإعلامي، كما ينخلق السنونو التلفزيوني الذي يطير مدرباً بين أسوار الفضائيات (الهشة) ولا يستطيع المشي على جنياتها أبداً.

وفي هذا العصر المتلفز، بامتياز تطل الصورة شاهدة على كل نواحي الحياة، ويكون بوسعها في هذا الطيران المقلوب أن تلون الادعاءات في قراءة حسن طالع أمة بأكملها أو حتى سوئه.. وفي صورة واحدة فقط..!!

وهذا التلفيق (الذهبي) والتكثيف والاختزال في مجموع شخصيات المتفرج الطيب تتحول إلى «موسقة» بصرية ضرورية، حتى أن تأثيرها في البشر يترك بحسب انفعالاتهم كل على حدة.. وفي هذا المكان الذي لا يمسه طيران سنونو ستسجل أحداث وظواهر في الطبيعة والسياسة والاقتصاد والثقافة التي يتزود بها (المخ الذي لا يكذب).

والتلفيق في هذا العصر لم يعد من صنع هواة طارئين، فبإمكان الجميع الآن الحصول على (وجبة كبيرة في صحن ملوث) كما يقال. ويذكر هنا ايتالو كالفينو أنه فهم متأخراً أن النجم الفرنسي جان غابان ظهر في فيلم «رصيف الضباب» بصفته محارباً متقاعداً وينوي العمل مزارعاً في إحدى المستعمرات كما حاول الفاشيون الإيطاليون تصويره في تلك الفترة عبر فبركة دبلجة إيطالية، وهو كان جندياً هارباً من جبهات القتال لأنه يكره

الحرب. وهي فكرة لم تكن تسمح بها الرقابة الفاشية الهاوية في تلك الأيام، وهذا التلفيق الاصطباري لا معنى له، إذ يستدعيه كالفينو في هذا العمر، فتعقد وسائل الاتصال الجماعية أبعد من أن يطاوله خيال موسوليني وعصبته الآن، واللامعنى في التزوير يستمد معناه من إنشائية الدوبلاج الإيطالي السيء لفيلم فرنسي، وهو قد تكلس بفعل تقادم الأيام، وبانت حقيقته مع تداعي تلك الأصوات، إذ يستجليها العجوز كالفينو، وهو ينده على «أناه» في عالم مغيب لم يعد موجوداً، وبالتالي فإن «أنا» الصبي قد انسحقت مع ميداليات الطفولة المتعثرة وعربوناتها في أروقة وبلاط الفاشية المعكور.

وفي هذا التلفيق الآني لم تعد الصورة مرجعاً صريحاً للاقصاء، فهي سرعان ما انكشفت كما أسلفنا، وهي بهذا المعنى ليست أسلوباً استعادياً لحدث من العصر الروحي المتلفز الذي يبتدع أسلوبه الحميم في المواثبة التلفزيونية والوراثة الرقمية، إذ أن الضمير المستجد يصبح نسخة عارمة عن تمثال في الجحيم، ونحن ما زلنا نعيش على بوابات هذا الجحيم الإسرائيلي وعدواه المتنقلة بيننا منذ نكبة فلسطين عام 1948.

هذا الضمير يتسلل إلى عظامنا ببرودة قطبية مع جلاء الشك والريبة ليصبح غذاءً حيوياً للقديس الالكتروني النهم، وهو قد استفاد منه نقاد غير مؤهلين البتة في الخيال والحكم والتمييز والإثراء، فبدا التسلل الذي تقتات منه بعض الفضائيات العربية التي تعيش على فيوض هذا العصر بمثابة ضربة قاصمة لهذا التمثال، فنحن نشهد على توليف معكوس ومتقن بثته قناة فضائية عربية لمشاهد متتالية من تدمير برجي التجارة العالمية في نيويورك، وقد رأينا الأطنان الهائلة من الغبار وهي تزحف بقوة بين الشوارع على متن (العكاز الذهبي الطائر)، وقد اندست بينها كادرات اللوحة الإعلانية الشهيرة لمطعم البيتزا الذي قصده الفدائي الاستشهادي في القدس الغربية ذات يوم، والمعنى واضح من هذا التعشيق.

هذا التلفيق يفوق حجم الهواة، وحجم الرأي.. والرأي الآخر. فهذا تصور منا للمتفرج الطيب، وهو أقل ما يمكن أن يقال فيه أنه متفرج محترف في حياده ولا يملك عناداً على الإطلاق، إذ لا أحد بحسب إدوارد سعيد يدرك ما الذي يمكن أن يفعله التفاعل بين الذاكرة والمكان والاختلاق في ما لو يستخدم للاقصاء، فما رأيناه يفيض على مشاعرنا بقوة، ونحن نشاهد فيلماً تسجيلياً أعده باسم الجمل وأخرجته روناك شوقي لحساب محطة MBC، وهو يتناول قصة مسح الجدار الذي استشهد أمامه محمد الدرّة. لقد بيّن الفيلم أن إسرائيل قامت بشطب الجدار وكنسه من مكانه نهائياً، فلم يعد موجوداً ذلك الحجر الثقيل الذي احتمى به الأب وابنه، واختفت عبارة (ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة). باختصار كان الاختلاق الإسرائيلي عارماً في إنشاء مكان جديد يطل عليه الضمير التلفزيوني الجديد. فالملايين التي شاهدت الصورة لم تعد تملك ذاكرة السنونو وقدرته على الطيران الناقد، بل أصبحت أسيرة قدرة جهنمية على تكثيف التلفيق، فلم يعد الأب هنا هو البطل الذي ينده على الإسعاف السريع لكي يحفظ الخير في ندائه، وفي تلويحه بيده المتعبة، وصوته المتهدج، وإنما تلك الأفواج من المتفرجين الطيبين المحايدين الذين لا يملكون حتى حق الشعور بالأسى والمرارة.

إن نجاح العدو (..) يكمن في ابتداع جديد للمكان وللضمير في الفضاء المتلفز. ففي فلسطين تتكرر صورة الجدار كل يوم، ودائماً ثمة شعارات وحالات جديدة، فإن لم تكن جداراً، فهي دبابة، كتلك التي وقف أمامها فارس عودة تلك الوقفة الاشهارية العظمى، ولربما أحيلت هذه الدبابة المهزومة على التقاعد بعد إصابتها بعطب نفساني جراء وقفة الطفل الشهيد.

في العصر المتلفز الجديد يصبح الحديث عن محمد الدرّة عابراً في ظل الجدار. ومع أنه لا يمكن إقصاء الحال نفسها، فإن العلاقة معها تصبح

استقصاء للذاكرة التي لا تنطفئ حتى لو لم يتفاعل معها المكان المفقود مرتين، مرة بحكم احتلال فلسطين، ومرة بحكم مسحه من أمام عدسات المصورين، ويصبح هنا اسم الدرّة المسحور اختباراً كونياً للحقيقة الإنسانية بخصوص علاقتها بالأشياء المحيطة، ويصبح السؤال عن الاقصاء في فيلم روناك شوقي اكتشافاً لآلية اقصاء الاقصاء، التي سمحت لنا صورة الفيلم باستدعائه من العالم الآخر مكبلاً وطليقاً في آن. فالفيلم كان من إعداد محترفين مؤمنين بالقبض على الضمير الإنساني الهارب والمتواري في عالم مقلوب أصلاً. ويظل السنونو هو الطائر الوحيد الذي يتعثر في مشيته إن مشى، ويطير ببراعة إن طار، وربما يكمن هنا مبدأ التلفزيون الكوني الجديد.

وحش ريتا أو . .

مصفاة تكرير النفوس الحائرة

تقف المقدمة التلفزيونية ريتا خوري، صاحبة الوعد المرئي (الحلقة الأضعف) لتنصب بحديثها شركاً مستوراً بين السر المنزلي الذي نحفظه كأفراد أسرة واحدة، والشمول الكلي القدرة الذي أصبح يميز هذا الوحش الرقمي الذي لا ندري سبباً لاستيقاظه بداخلها. فالكل يريد الاستسقاء المالي من طريق زخّ الأسئلة الشاحبة، والإجابات الأكثر شحوباً، حتى لو جرى هذا (الاستسقاء) من طريق إدارة («ثمانية أشخاص بإيقاع سريع لم نتعود عليه في العالم العربي») وتدويرهم. وهذا الكل أو بعض منه يريد أن يمنح ثقته لمقدمة برنامج لا تريد أن تثق بأحد، أو تمنح الثقة لأحد، حتى لو نفذت ما هو مطلوب منها بحذافيره (مع بعض الترطيب في ملامح الوجه).

ولنعترف أن ريتا خوري بهذا المعنى مقدمة ممتازة في مجال دراما الحظوة، وهي هنا تسوّق صورتها بوصفها «مجرد لعبة»، وذلك باسم الثقافة العمومية والشماتة الميدانية بالحلقة الأضعف. ففي هذا العالم الذي ينقلب إلى أحجية تلفزيونية في ساعات الغفوة يصبح «غمزها» لحظة الإعلان عن البرنامج (مؤامرة عالمية) وفتنة مُرّة بين الضعيف ومن هو أضعف منه. ذلك أن هذه الأحجية تسهم في دورها في التلصص على أفكار الآخرين، وقد صار في وسع «الوحش الداخلي» الخروج من الشاشة والمشاركة في تنميقها وترسيمها بعد أن كانت كتيمة وسرية.

عند هذه النقطة يرى مارتن أسلين، الباحث التلفزيوني البريطاني

المعروف أن مضامين الشطر الأعظم من عقول الآخرين تصبح أمراً يمكن تخمينه بواسطة «الروموت كونترول»، وهكذا فإن مشاهدة هذه الغفوات الثقافية كما يرى الباحث ذاته، تجعل الإنسان المعاصر يحوّل عقله في ساعات معينة من اليوم، من مجال الوعي الخاص، إلى مجال الوعي الجماعي، ليصنع الحوارات الثقافية التي يمارسها آلاف المشاهدين بمزيد من الأسى (..)، فالجموع مع تدفق المعلومات المستمر لا تسمع «إلا 20 في المئة من الأشياء في شكل صحيح كونها أموراً تمر في سرعة»، وهي تتشكل بغير تجانس، وتفرق بين الأشياء بنمطية الجيد والسيء فقط فالاجابات تدعو إلى مقارنة الأشياء ببعضها، وما إذا كانت في مستوى واحد من عقليتها «الجموع»، ويذهب هذا الباحث إلى اعتبار أن المشاهد ينتهي به الأمر في نهاية المطاف إلى النظر من ماسورة واحدة واعتبار برامج المسابقات التلفزيونية شيئاً واحداً، مع أنها في الواقع خليط من مواد غير متجانسة، محكومة بقيم الترفيه الكاذب، وغير المكلف (تصوير برنامج مدته ساعة خلال ساعتين من دون إعادة أو تكرار). وتكون أوقات الفراغ فيها بغض النظر عن (التسرع وعدم دراسة الوضع السيكولوجي في العالم العربي) مصدر البطولة والخشوع البراق أمام ثقافة الملايين والذهب الرنان.

«الحلقة الأضعف» في هذا السياق ليس «مجرد لعبة» فهو صورة نموذجية عن ثقافة قد يكون لها دواعيها في بلد صناعي متقدم مثل بريطانيا، فقصف السؤال الذي يقوم به «وحش ريتا» والمطالبة بسرعة الإجابة مع توابل الإضاءة والموسيقى والتجهم والبرود يتطلبان مقدرة عقلية كبيرة على التوليف، وهذا قد يبدو نتاجاً طبيعياً للغة مجتمع صناعي (الافتراض لمارشال ماكلوهان) يقوم أساساً على توليف الآلات، بعد أن اكتشف توليف الحروف من قبل ليشكل كلماته، ويفبرك بالتالي شؤون الحياة كلها..! من وجهة نظر ثقافية إن تم استدعاؤها في هذا المجال، فإن هذا يمثل أقل الجوانب إيجابية، لأنها ثقافة ترفيهية، تنويهية بشؤون مجتمع يضم

في جنباته مشاهدين يتنافسون على الاتصالات الهاتفية بمقدمي هذا النوع من البرامج. فالشاشة التلفزيونية تصبح بمثابة مرآة، حتى المقدمة نفسها تفرح عندما تصادف الأولاد «أكثر من فهم اللعبة» وهم «يسألونني إذا كنت من يمثل في «الحلقة الأضعف». ولا شك في أنه مع الوقت سيأتي الشخص الذي يقف لي بالمرصاد».

يصح هنا، فيما لو أبدينا بعض الشماتة المتأخرة بهذا الوحش الذي نريد له أن يهجع وينام، أن نسمي هذه المرآة العملاقة عاكساً لاليـاذة القرن الواحد والعشرين، فالحبيبات فيها تتشكل أمامنا من إغراء الجوائز الكبيرة التي تعرّض ساكني هذه المرآة لممارسة الاحتيال والجشع وحب الظهور مع الاستغراق في غبش تلفزيوني لا مفر منه، يمتص حتى المقدمة ريتا خوري التي تبدو للوهلة الأولى مثقفة ونخبوية، فهي استضافت من قبل في إذاعة الشرق «مجموعة كبيرة من المثقفين» من أمثال محمود درويش، أدونيس، مالك شبل، عبد الوهاب البياتي، أمين معلوف في حوارات مسهبة» – حتى أن اختيارها لهذا النوع من الإضاءة والديكور يوحي ببرودة موئل المتعبين من توليف الأسئلة والأجوبة، فكيف إذا قامت باستبعاد الحلقة الأضعف من عالم قوي تحكمه وحوش المال؟!

البرنامج يصبح هنا بمثابة مصفاة تكرير للنفوس الحائرة، فهو يشجع المترددين على الإيقاع بالضعيف، والتغرير به من بعد تربص، ويغطي نفسه بأشباح ثقافة وهمية تلغي كل المسافات بين أفراد الأسرة الواحدة، بين الصغير والكبير، الأب وابنه، في حين أن الإبداع الثقافي – كما يرى مارشال ماكلوهان عالم الاتصالات الكندي الشهير – يستجيب في الواقع للنخبة الناقدة كما كان سارياً في كل المجتمعات القديمة، وليس للقاعدة الشعبية العريضة. وبذلك يقوم «وحش الديجيتال» بخلق موقف شبيه بالموقف الثقافي للإنساني البدائي.

فهنا تبدو ريتا خوري مثل «راقصة» في مجتمع طوطمي يعادل

رقصها لذة التضحية الجماعية بأفراد القبيلة، التي تتكون ثقافتها من بعض الإشارات والتعويذات والهمهمات، مع معرفتها الأكيدة بأسماء وكنيات هذه القرابين التلفزيونية. والوحش هنا يغادرها على رؤوس أصابعه، بوصفها بطلة للإلياذة المعاصرة، بطلة تقوم (باحتقار) أفراد قبيلتها، وتحضهم على الاستئثار ببعضهم حتى التقاتل النهائي بين اثنين على مبلغ تافه (بحسب توصيفاتها في حلقات برنامجها).

والنجمة – المقدمة، تظل من صنع خيال مرتبك ورديء، وليس مجرد لعبة كما يراد أن يُفهم، خيال يحض على تقديم القرابين باسم الثقافة، مع استبعاد الضعيف دوماً على قرع الطبول، وهذه مأثرة عالم جديد، يغير من طريقة حروبه، وطريقة ثقافته.. وستظل الحيتان اللابدة في قيعان المحيطات تعطي دروساً مجانية وأبدية لأفراد هذه القبيلة البشرية – وهو سلوك غرائزي – ففي القيعان المظلمة التي ترتادها هذه الحيتان، وعندما تظهر الحلقة الأضعف بينها، أي عندما يهرم الفرد منها ويكبر ولا يعود بوسعه الصعود إلى السطح لاستنشاق كميات الأوكسجين اللازمة لبقائه على قيد الحياة تقوم الحيتان الشابة برفعه إلى السطح ثم تتركه للغوص ثانية.. ويشاع من حول هذه الحيتان إنها تغني وترقص وهي تقوم بهذا العمل.. ولا أحد يعتقد بأنها تمتلك جهاز تلفزيون واحد.. لا أحد..!!

الوجه السادس

1- موجز السطوة المثلية بين ملكتين .



موجز السطوة المثلية بين ملكتين

هل كانت غريتا غاربو مثلية؟!

سؤال مثير بطبيعة الحال لما لهذه النجمة الأسطورية من مكانة آسرة في قلوب الملايين، وإن كانت على غموضها المشع لم تترك خلفها ما يبدد أو يؤكد حقيقة هذا السؤال، ومع ذلك فقد قيض للأوساط الفنية والإعلامية التي لا تنام على خبر في مثل هذا الوزن أن تطلع منذ فترة على رسائل سيدة أرستقراطية اسبانية تدّعي فيها إنها كانت على علاقة جنسية شاذة بغاربو، والمكان في متحف ومكتبة روزنباخ في نيويورك، نقصد أن المكان معروف للباحثين والفضوليين معاً.

ما يهم هو ليس تأكيد أو نفي هذا الإدعاء، فنحن لا نملك ما يدين أو يبرئ هذه (النجمة السويدية المثقفة) فلطالما تناقلت وسائط الإعلام مثل هذه الأخبار، لكن رسائل السيدة الأرستقراطية كوستا دي مرسيدس لم تشف غليل الفضوليين الذين تجمعوا في المتحف للإطلاع على بعض خفايا هذه العلاقة المفترضة، فظلت الرسائل عادية لا تنم عن إثارة كما تشي بذلك هذه الأحوال، لكن مبعث السؤال يكمن في مكان آخر، فلقد ظهر فيلم فيديو مصنوع بطريقة تجميع مواد مصورة يعاد توليفها بعد إجراء عمليات التيليسينما الضرورية في فيلم مركب ذي بنية إيقاعية جديدة وذلك في سياق رؤية تخضع أولاً وأخيراً للمخرج الذي يجلس إلى طاولة المونتاج فقط. قراءة موجزة في بعض مشاهد الفيلم تذهب إلى دفع السؤال البدئي بـ(نعم)، وهذا الفيلم التلفزيوني (المتأنق) الذي يختبر سطوته ويجيزها على أفلام

سينمائية خالدة يجمع غريتا غاربو إلى جانب الأسطورة السينمائية الأخرى مارلين ديتريش (والتي اتهمت في أمكنة أخرى بميولها الجنسية الشاذة) رغم أنهما لم يلتقيا طيلة حياتهما الفنية في فيلم سينمائي واحد، لكن براعة الحيل الفيديوية سمحت باستخدام مؤثرات صوتية وبصرية تنفع في بناء مثل هذه الأفلام الناقصة عبر التقريب والتبعيد والدوران والإيحاء بموجز السطوة الهادئة. والسرد الروائي في هذا الفيلم (لقاء ملكتين) يظل منقوصاً، فهو يعتمد على إحساس مخرجة تلفزيونية (وهي إسبانية أيضاً) جمعت بين الأسطورتين عن طريق أسلوب فانتازي تخييلي دون أن تنشغل البتة بتجميع أحداث قصة مترابطة ومتتابعة، فظلت مفككة لا يسعفها في بعض الأماكن سوى تدخل المونتاج الذكي في بعض اللقطات القريبة للوجهين (غاربو وديتريش ظهرتا في لقطات قريبة في أفلام كثيرة، فنحن نرى في لقطة كلوز – آب من فيلم (فينوس الشقراء) ما يسمى بالحسناء الفاتنة ديتريش وهي تتنصل من جاذبيتها الجنسية بذرف دمعة غامرة سرعان ما تتذوب على لقطة كلوز – آب لوجه غاربو، ولما كان وجه غاربو هو الذي يطغى على الشاشة، فإن الـFade in أو ظهور وجه ديتريش التدريجي يزيحه إلى الأفول التدريجي للصورة حتى يبدو وكأنه قد تماهى ثانية مع وجه غاربو الغامض المحيّر للمرة الأخيرة، وهنا تتلاشى الصورة المدوخة عبر خلفية سوداء.

هذا هو بعض المنتخب من فيلم (لقاء ملكتين) المستعار من أفلام سينمائية للنجمتين الخالدتين وهو يمثل موضوعاً عن الجنسية المثلية، فمشاهدة امرأة ترغب بامرأة أخرى عن طريق ميلانها إلى احتلال موقع الذكر نراه في (اللقاء الفيديوي)، ففيه تظهر ديتريش لتلعب دور الطرف الجنسي المتواري خلف أنوثة فامبيرية باردة، فيما تقف غاربو أمامها وهي تتنكر بملابس رجل (المشهد مجتزأ من فيلم الملكة كريستينا).

ولكن ماذا عن رسائل كوستا دي مرسيدس؟

تقول هذه الأرستقراطية أنه كان بوسعها أن تختطف أي امرأة من حضن أقوى الرجال وأكثرهم وسامة، فهي على حد تعبيرها لها تأثير سحري على بنات جنسها، وإن هذا هو ما حصل بالضبط مع غاربو التي لم تتمكن للحظة من أن تفلت من تأثيرها وجاذبيتها المغناطيسية.

عشاق غريتا غاربو الذين أصيبوا بالصدمة رفضوا تصديق رسائل هذه السيدة الإسبانية، فالصور التي عرضتها على الملأ لا تحمل معنى يذكر، فهي في بعضها لا تكشف إلا عن ظهر النجمة عارياً، وبالتالي فإن الرسائل حسب المحللين والمدققين لا تكشف إلا عن تعاطف عابر أبدته غاربو تجاه هذه الأرستقراطية في يوم من الأيام، لكن تعمق إشكالية التساؤل حول مدى مثلية غاربو تجيء من الفيلم المتخيّل وليس من رسائل حقيقية متبادلة بين (صديقتين) رغم أن فيلم (لقاء ملكتين) لا يعكس سوى وجهة نظر مخرجة تلفزيونية شابة رأت أن تعبث في سياق أفلام روائية كلاسيكية لتقول عمداً أن في ثياب وماكياج وصوت ديتريش وغاربو ما يثبت هذه المثلية، ولقد عمدت المخرجة في بعض مشاهد فيلمها المعشّق إلى تجريد النجمتين من ملابسهما دون أن نراهما في حالة عناق واحدة أو ملامسة صامتة، رغم ان «الوحش الفيديوي» يمكنه القيام بذلك. ويظل الإيحاء بوجود العلاقة المثلية موجوداً مع أن أفلام غاربو وديتريش لم تكن بحد ذاتها توظيفاً صارخاً للجنس، بل هي إيروتيكية حتى لو اضطرت فيها النجمتان إلى منادمة عشرة رجال دفعة واحدة، وحقيقة ايروتيكا تلك الأفلام أنها تنفر بقوة من تحت الثياب دونما الحاجة إلى خلعها، ولو ولدت غاربو كما يقول المخرج الألماني لودفيغ برغر في القرن السادس عشر كانوا سيحرقونها حيّة مثل أي ساحرة. وجهها الموناليزي الغامض كما يراه رولان بارت يهادن لوحده بين مرحلتين أيقونيتين، وهو ينطلق من الخوف إلى الفجيعة، وفي مرحلة ثانية إلى مداهمة للمشاعر قبل أن تتحوّل إلى غضار.

بهذا المعنى فإن وجه غاربو الملغّز لا تصل إليه الافتراضات الفيديوية وهي مفتوحة على آخرها، وهو مغلق أمام رسائل صديقة مغلولة جنسياً.

الفيلم والرسائل من هذه الناحية يشيران إلى التشبع الجنسي الذي أصبح رمزاً ثقافياً يحقق مبتغاه في التلذذ الجماعي عن طريقة البحلقة بأشياء تخص الجسد الأنثوي (كأن تحتفظ الأرستقراطية بملابس داخلية تخص غريتا غاربو)، وهذا استلاب مروع للرغبة الأنثوية تمارسه كوستا دي مرسيدس ويمارسه الفيلم التلفزيوني ليس للجنس كموضوعة أثيرة بل يتحقق ذلك على شكل جائحة تغيّر في قواعد التربية والسلوك والمشاهدة عن طريق العودة إلى المهاد البشرية البدائية، والزعم بالسمو الروحي الخالد الذي لا يتحقق إلا بين المثليين.

يقول فرانسوا مورياك معلقاً على اختفاء غريتا غاربو (1948): «لقد حطمت نفسها بنفسها من أجل المحافظة على جمال يمكن له أن يسعد الملايين التي تعلقت بها دون أمل، ولعلّ ثمة من يفهم بعد الآن لماذا تختفي نجمة مثلها. ربما من الأسى. ربما لأنها لم تكن موجودة في يوم من الأيام». ولو قيض لهذه النجمة الكبيرة أن تلعب دور عاهرة، فإن خطورة أدائها السحري الغامض يكمن في براءتها، فهي لن تقود الرجال، كل الرجال، بتفكير شرير مسبق، فقبلة المغفرة عندها (أن تقبل الرجل وهي تموت بين ذراعيه بحسب إدغار موران) سوف تستدر من الدموع ما يمكن أن تدره آلاف العذراوات، فالفيلم السينمائي لا يكون خالداً إلا بابتعاده عن شرور التلفزيون الذي يريد افتضاح غموضها وسحرها، الفيلم بذلك يخلق لغة شعرية ثرة خصيصاً لها، ذلك أن سوناتا الكمان تكتب للكمان فقط..!!

الوجه السابع للنرد:

موت سعاد حسني



موت سعاد حسني

موت النجمة الكبيرة سعاد حسني بغض النظر عن الدوافع (إن وجدت بطبيعة الحال) إشكالي، فهو مخلخل، ذلك أن الرومانسية التي ارتبطت بمسيرتها الفنية هي رومانسية الأحلام والانبعاثات الكبرى، فكيف توأد هنا مع إشكالية هذه اللحظة القاصمة؟

سعاد حسني تنفصل عن السينما كلية لحظة إعلان وفاتها، أو حتى انتحارها، فأيام (زوزو) السعيدة انتهت هنا، توقفت عن أن تكون سعيدة، لكنها لا تنأى بها إلى النسيان.

أفلام النجمة التي تزيد على الثمانين هي القيمة الواقعية الوحيدة، وهي المادة الفيلمية نفسها التي كانت تفصّل على مقاسها منذ اكتشافها في فيلم (حسن ونعيمة) عام 1959، واحترافها على يد رمسيس نجيب في فيلم (بئر الحرمان)، وإذا كان حسن الإمام هو من أطلق شعبيتها بامتياز، بهذا القدر الذي تمتعت به كنجمة شباك تذاكر في فيلم (خلي بالك من زوزو)، فإن كل هذا قد منحها إمكانية شرطية لتفاهم مستحيل مع أسطورة النجمات الكبيرات، نجمة تملك نظرات ناعسة مشتعلة لوجه مأساوي ناعٍ، تخالطه شقاوة الأطفال وانحناءة تطيح في الهواء شيئاً خفياً، كمن تصد بعض الضربات غير المرئية.. والتراجيديا متمثلة بموتها كذروة في الأداء تكمن في رومانسيتها التي رمزت إليها ومعها جيل الستينيات والسبعينيات. إنها المرأة والأسطورة تخلق لغة شعرية عذراء لم تطأها نجمة في السينما المصرية من قبل.

الآن، بوفاتها، وفي حالتنا نحن، نركن إلى زوال، فالوجه كان يضيء مثل نجمات (العصر السعيد). حتى أن لغته على الرغم من بساطته وشفافيته يصبح أكثر إلغازاً.. وجه سعاد حسني فكرة وحدث، وهو يتحقق من خارج كينونته كموضوعة أثيرة، وبالتالي لا يعود (التجريح السادي) الذي طالها في محنتها ورحيلها، أي الحديث المسهب حول (غبائها) خارج عملها في الأستوديو، وعبطها وفراغها وتجوّفها إلا مما يمليه عليها محيطها الثقافي (علاقتها بصلاح جاهين مثلاً)، فالممثلون الجيدون ينفذون جملهم وهي تقال سلفاً للآخرين، إذ إنهم مطالبون بتحقيق وهم الحوار. وإن كان ثمة جسر مفقود بين المفردات لدرجة عزلة المؤدين عن بعضهم، أو عن محيطهم بالانفصال الكلي أو التدريجي، فإن الصمت الذي أبدته الأنا المكلومة عند هذه النجمة الكبيرة عندما لم تحظ بالرعاية المطلوبة، هو ما يسمح لنا أن نفهم إلى أي مدى يتغلغل فينا شخص في مكانتها، وإلى أي مدى يمكن أن تلامس روحه الآخر وتتطابق معه وهما يجتمعان في إطار علاقة مموسقة لفضاء بارد فارغ كانت تضيئه بحرارة أدائها وروعته.

قبل انتصار (الهجاء) على سعاد حسني بهذا الشكل، تحقق الفصام الثقافي بخصوص (مأساتها المروعة)، كان بوسعنا عندما نحدق في أفلام (أين عقلي)، و(صغيرة على الحب) و(حب في الزنزانة)، أن نرى تعابير ممثلة بوجه طفلة صغيرة، وهي تعلن أثناء تنفيذ ردّات فعلها ملامح الشريك، فالوجه (الشقي) لم يكن في الواقع هو الذي يحمل تعابير سعاد حسني، بل كان يلتقط تعابير الآخرين.

هذا برأينا لا يتطلب هيبة شخصية كما ذهب البعض في حديثه عنها، وليس مهماً أن تلاحظ خارج الأستوديو، وربما بوسعها أن تلتزم الصمت نتيجة (الجهل).. وبإمكانها أن تتلعثم أثناء أداء أدوارها. تاريخ السينما يدلّل على أن نجمة كبيرة مثل إليزابيت تايلور لم تكن في الواقع إلا

نقيعاً من التردد واللعثمة، وهذا لم يكن مهماً في حالتها، طالما أن بوسعها التقاط تعابير الآخرين.

ما يهم أنه فوق وجه سعاد حسني كان يمكن لنا أن نرى ما تراه، وهي تحمل الكلمات كلها في تعابيرها وهذا يسجل لمصلحة موهبتها الفذة. حتى وهي تهرم أمام أعيننا برغم المرض، كان من حقها أن تختفي لتحافظ على جمال أسعد الملايين التي أحبتها، تماماً كما حصل لـ(غريتا غاربو) التي وافقت ذات يوم على أن تحطم نفسها بنفسها من أجل المحافظة على هكذا جمال، كان بوسع الملايين النظر إليه دون أمل أو مسألة، لعل أحداً يفهم لماذا تختفي نجمة مثلها؟

رحلت سعاد حسني.. انتحرت؟ قتلت؟

ليس مهماً، فوجه الأوركيديا الذي حملته، هو الوجه السابع للنرد الذي نرميه في طفولتنا خلف أقدارنا وحظوظنا.. وضوع السندريلا الذي تندّت به أيامنا الخوالي هو الوحيد الذي يُرى الآن بين آلاف المجرات الفيلمية، وهو وجه فواح على شاشة سماء منبسطة كراحة يدٍ مقلوبة.

ويظل موتها المأساوي هو الذروة في الأداء التراجيدي، وهو لا يمسها بالأذى، فنحن سنظل نذكرها بشيء من الرضا والتسامح والحب.. وسيظل وجهها يشكل بداية ونهاية صورة ملتبسة في حياتنا.. صورة تخلق الخيال والأحلام الرومانسية الكبرى، وهي أحلام أقل ما يقال فيها إنها مهاد القضايا الكبرى التي تتراجع أيضاً لحساب الهجاء واللغو والافتئات.



صدر عن دار كنعان 2000 - 2001 - 2002 - 2003

	عنوان الكتاب	المؤلف / المترجم
1	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس (بحث)	مجموعة باحثين
2	الجنرال (رواية)	آلان سيلتو
3	العقلانية العملية (فلسفة)	بيير بورديو
4	بابل والكتاب المقدس (تراث)	جان بوتيرو
5	الرقص مع الذئاب (سينما)	نك يانغ
6	البحث عن السيد جلجامش (مسرح)	محمد سيف
7	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج1 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
8	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج2 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
9	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج3 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
10	وعليك تتكئ الحياة (شعر)	ممدوح عدوان
11	وحوش العاطفة (شعر)	لقمان ديركي
12	بيان ضد الأبارتايد (سياسة)	د.محمد حافظ يعقوب
13	القيمة والمعيار (نقد)	يوسف سامي اليوسف
14	من دولة الإكراه إلى الديمقراطية (سياسة)	عماد شعيبي
15	القلم والسيف (سياسة)	إدوارد سعيد
16	عباس كياروستامي/فاكهة السينما الممنوعة «سينما»	فجر يعقوب
17	جماليات اللفظة «نقد»	د. علي نجيب إبراهيم
18	بين الإسلام والغرب (فلسفة)	مكسيم رودنسون
19	من قريب من بعيد (فلسفة)	كلود ليفي شتراوس
20	صعود وأفول فلسطين (سياسة)	نورمان ج. فنكلستين
21	اعترافات عربي طيب (رواية)	يورام كانيوك

22	ومض الأعماق «مقالات في علم الجمال والنقد»	ت.د.علي نجيب إبراهيم
23	رائحة الأنثى (رواية)	أمين الزاوي
24	مواعيد (شعر)	محمد صارم
25	موكب البط البري (قصص قصيرة)	علي الكردي
26	ضباب البخور (قصص قصيرة)	عمار قدور
27	بؤس العالم (ثلاثة اجزاء) (علم اجتماع)	بيير بورديو
28	المرأة في الإسلام (قراءة معاصرة)	د. برهان زريق
29	الخيال والحرية	يوسف سامي اليوسف
30	شرك الدم	مصطفى الولي
31	جنجر وفريد (سينما)	فيدريكو فيلليني
32	ياءٌ.. وعد على شفة مغلقة (شعر)	إسماعيل الرفاعي
33	ساعي البريد	أنطونيو سكارميتا
34	اسق العطاش (شعر)	محمود كفى
35	هيروشيما (شعر)	وفيق خنسة
36	الدعابة المرة (حوارات)	محمد القيسي
37	الضغينة والهوى (رواية)	فواز حداد
38	على غفلة من يديك (شعر)	هنادي زرقه
39	بوح في المتاح (حوارات)	إلياس شوفاني
40	التباس (قصص)	ماهر منزلجي
41	سيكلوجية الحب والعلاقات الأسرية (علم اجتماع)	سيرغي كوفالوف
42	استمرارية التاريخ (رد على نظرية نهاية التاريخ)	عمانوئيل فاليرشتاين
43	حوارات المنفيين (حوارات)	برتولد بريشت
44	الخديعة المرعبة «سياسة»	تيري ميسان
45	مقال في الرواية «نقد»	يوسف سامي اليوسف
46	اللاجئون الفلسطينيون في سورية ولبنان «إحصاء»	نبيل السهلي
47	متى يصبح الإنسان شجرة «قصص قصيرة»	ماهر منزلجي

48	باب الحيّرة «رواية»	أنيسة عبود
49	صفر واحد «قصص قصيرة للغاية»	رفيق عنيني
50	التدريب على الرعب «مقالات»	خيري الذهبي
51	مداريات حزينة «علم اجتماع»	كلود ليفي شتراوس
52	جزيرة الهدهد «شعر»	صبري هاشم
53	أطياف الندى «شعر»	صبري هاشم
54	الحصار «سياسة»	مازن النقيب
55	نساء في الحرب «مسرح»	جواد الأسدي
56	فلامنكو البحث عن كارمن «مسرح»	جواد الأسدي
57	آلام ناهدة الرمّاح «مسرح»	جواد الأسدي
58	دلونيات «شعر»	علي الجلاوي
59	قبلة في مهب النسيان «شعر»	سوسن دهنيم
60	طقوس حافية «شعر»	نجيب عوض
61	محطات الانتظار «سينما»	محمد توفيق
62	عام مضى والانتفاضة تتجذر «سياسة»	تيسير قبعة
63	الحضارة الأوروبية في عصر الأنوار	بيير شونو
64	عالم مختلف «قصص قصيرة»	د. ماهر منزلجي
65	عشاق الدير «رواية»	د. محمد الدروبي







الوجه السابع للنرد

ليس الوجه السابع للنرد سوى ذلك النسق من إشارات الإلهام الذي نقرّبه خلسة من طفولتنا كي لا نقع فريسة ثرثرة وشعائرية الكبار الرتيبة. وهو لا يغادرنا الآن، بل يأخذ لنفسه بإدعاء كامل تلك الرمية الخاطفة للأبصار، وهو يسقط من فوقنا، ومن تحت المقاعد الخشبية المنتظمة بعناية، ويتدحرج بجلال وهيبة حتى لحظة السكون الخالدة في انطفائه وتوقفه عن الدوران، كأنما هو اختراع طريقة في العيش والحب والسقام والذكريات الصافية الموجودة في الحكايات المصوّرة بوصفها أفلام تُكتب وتُروى وتُصوّر بنفس الطريقة التي يتدحرج فيها هو.. ذلك النرد الملهم العظيم.

إنه الحيلة في الرمية، فنحن على ما يقول المخرج الإيطالي الكبير فيدريكو فيلليني (مشيّدون في الذاكرة لأننا الطفولة والمراهقة والشيخوخة في نفس الوقت). على أننا لا يمكننا تصوّر الأفلام والنجوم من غير تلك الرمية التي تومض في الخيال قبل أن تلامس الأرض أو تلمع في الظلام.





تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح